



Sot*th**4F*

**Daimler
Art Collection**

Josef **Albers** (D), John M **Armleder** (CH), Hans/Jean **Arp** (F), Horst **Bartnig** (D),
Martin **Boyce** (GB), Katja **Davar** (GB), Adolf **Fleischmann** (D), Sylvie **Fleury** (CH),
Günter **Fruhtrunk** (D), Walter **Giers** (D), Camille **Graeser** (CH), **Guan** Xiao (CHN),
Gregor **Hildebrandt** (D), Bernhard **Höke** (D), Markus **Huemer** (A), Takehito **Koganezawa** (J),
Alicja **Kwade** (PL), Hartmut **Landauer** (D), Verena **Loewensberg** (CH), Robert **Longo** (USA),
Ma Qiusha (CHN), Rune **Mields** (D), Kirsten **Mosher** (USA), Brian **O'Doherty** (IRL),
Park Chan-kyong (ROK), Peter **Roehr** (D), Ugo **Rondinone** (CH), Lerato **Shadi** (ZA),
Roman **Signer** (CH), K.R.H. **Sonderborg** (DK), Anton **Stankowski** (D), John **Tremblay** (USA),
Rosemarie **Trockel** (D), Andrew **Tshabangu** (ZA), Timm **Ulrichs** (D), Xavier **Veilhan** (F),
Xu Zhen produced by Madeln Company (CHN), Michael **Zahn** (USA), Heimo **Zobernig** (A)

Sotth4F

**Videos, Audio- und Soundarbeiten,
Soundskulpturen, Bilder, Grafiken**

Compiled and arranged by
Gerwald Rockenschaub

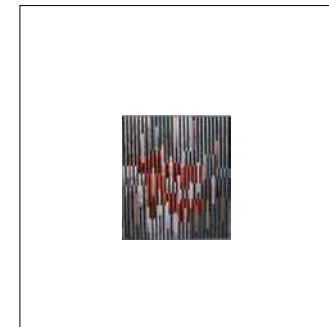
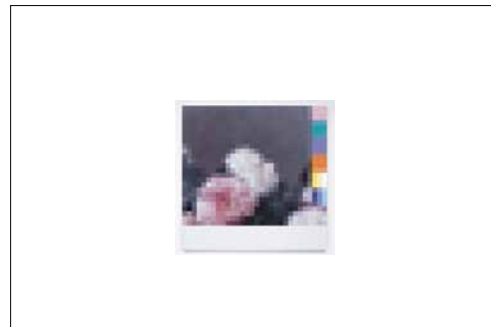
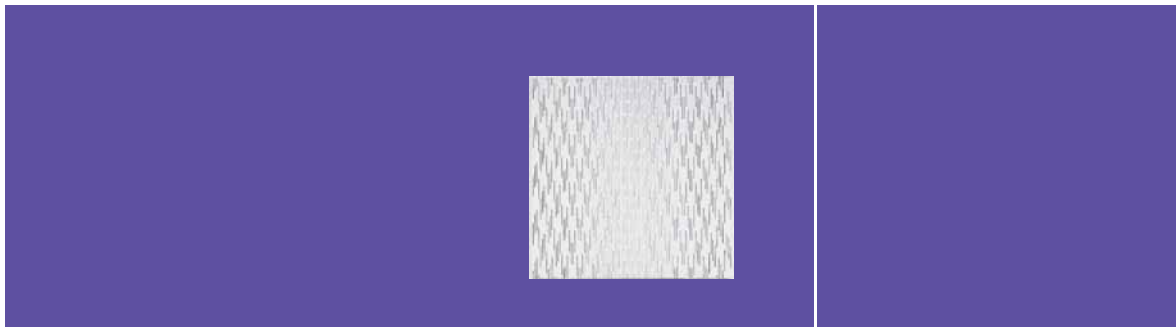
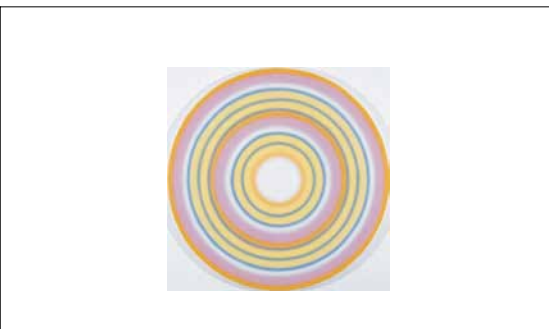
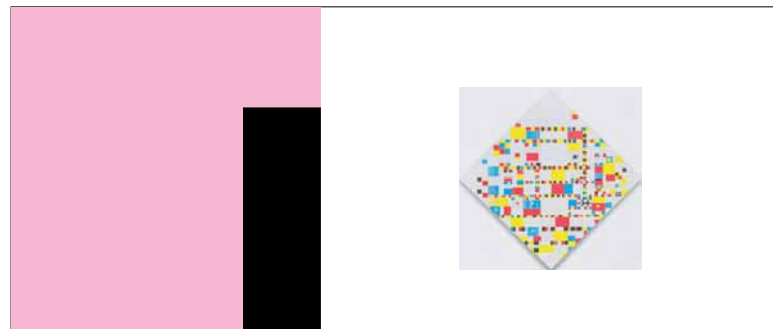
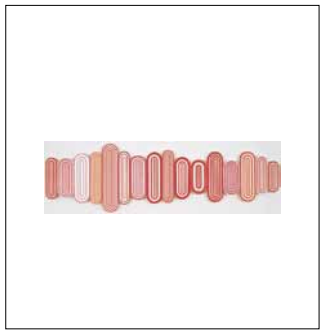
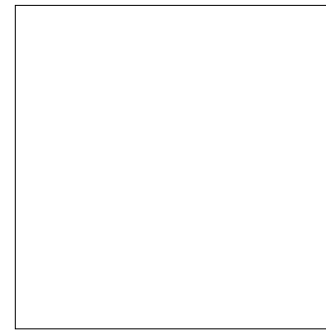
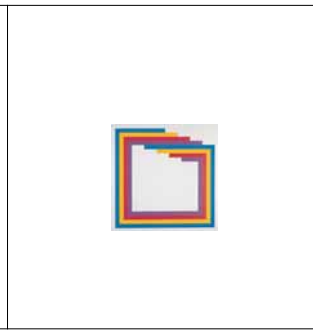
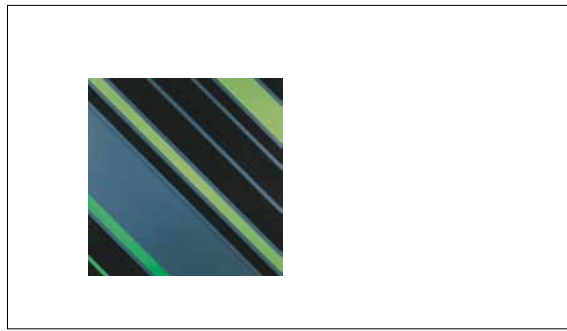
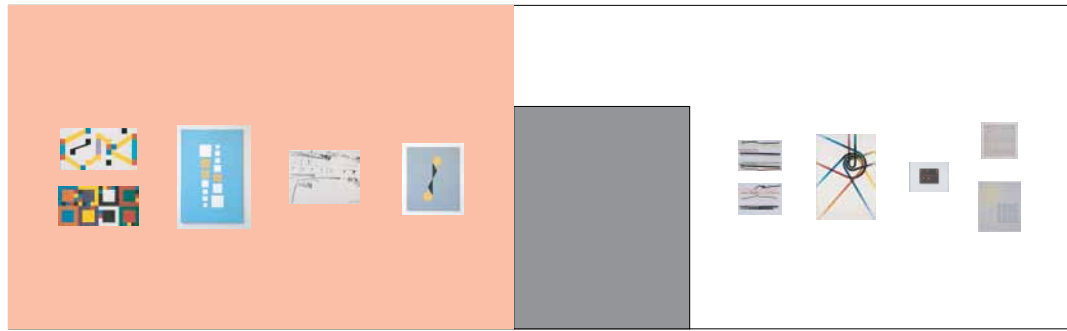
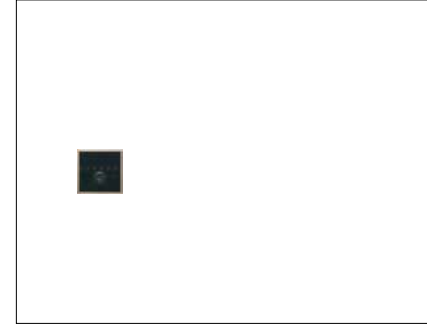
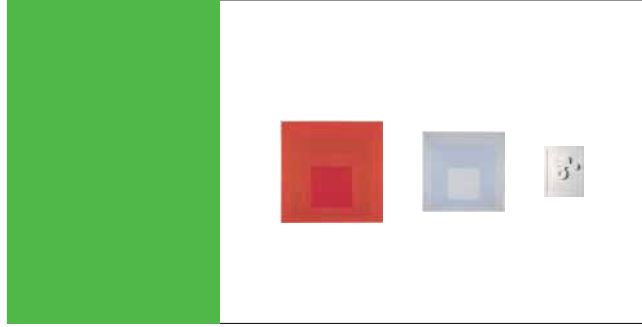
7. Juli 2019 – 2. Februar 2020

Kuratorin und Herausgeberin
Renate Wiehager

D
A C

Inhalt

- 6 Einführung
Sound on the 4th Floor
Renate Wiehager
- 27 Über visuelle Codes und den imaginären Soundtrack
Interview mit Gerwald Rockenschaub
Nadine Isabelle Henrich und Sarah Maske
- 33 Komposition in Musik und Kunst
Sarah Maske
- 39 Strategien akustischer Immersion
in der zeitgenössischen Kunst
Nadine Isabelle Henrich
- 47 Worte von Mund zu Abgrund
Friederike Horstmann
- 54 Sound - Strukturieren, Zerstreuen, Mischen
Sarah Maske
- 61 Instrument n°4, 2018
Xavier Veilhan
- 64 »Air to party in« - Rhythmus als künstlerische Strategie
in Malerei, Fotografie und Video
Nadine Isabelle Henrich
- 70 Ausstellungsansichten
- 78 Werkliste



Sound on the 4th Floor

Renate Wiehager

Sound sehen

Zu Geschichte und Gegenwart von Sound – hier verstanden als ein charakteristischer Klang im weiten Feld zwischen zufälligen Geräuschen einerseits, komponierter Musik andererseits – gehören die verschiedenen Wege der Visualisierung. In das späte 18. Jahrhundert datieren Versuche, Metallplatten mit Grafitpulver zu bestäuben, um die mit Hilfe eines Geigenbogens erzeugten Vibrationen sichtbar zu machen. Uns vertraute Sichtbarkeit und Lesbarkeit von Sound sind vor allem Notationen, also die Aufzeichnung musikalischer Entwürfe, oder das in den 1930er-Jahren entwickelte Oszilloskop, welches Frequenz und Schall aufzeichnen kann, und andere Medien physikalischer und virtueller Visualisierung von Klängen. »Sound sehen« kann sich aber auch im Medium der Kunst ereignen. Künstler von Philipp Otto Runge bis Adolf Fleischmann und Günter Fruhtrunk haben versucht, das musikalische Prinzip der Fuge – die Wiederholung verschiedener Stimmen bei jeweils unterschiedlichen Tonhöhen – für den Bildaufbau zu nutzen. Komposition analog zur Musik prägt vor allem viele Aspekte der abstrakten Kunst, von Adolf Hölzel und Wassily Kandinsky um 1905 über Konstruktivismus und Neo Geo bis zu den Bildcollagen und Skulpturen zeitgenössischer Kunst.

Ausstellungen der letzten Jahre zum Thema Sound und zum Verhältnis von Kunst und Musik sind häufig von der Praxis zeitgenössischer Musik ausgegangen und haben dazu exemplarisch Werke versammelt, die dem Thema motivisch entsprechen. Darunter subsum-

miert Sound Art als räumliche Installation, als Video- und Audioskulptur etc. Unsere Ausstellung »Sound on the 4th Floor« argumentiert dagegen ausgehend von Aspekten der Immaterialität und der lediglich abstrakten Sichtbarkeit von Sound, Tönen, Klängen, Notationen, Geräuschen. Ich möchte in dieser Einführung chronologisch und am Beispiel von Werken der Daimler Art Collection nachzeichnen, wie facettenreich die Überblendungen und Verschränkungen musikalischer und bildkünstlerischer Strukturen sein können. Dabei werde ich, ergänzend zu den weiteren Essays dieser Publikation, auch thematisch zugehörige Werke vorstellen, die nicht in der Ausstellung zu sehen sind, um so das Gesamtbild »Sound« abzurunden. Gerwald Rockenschaub, eingeladen als »visual curator« unserer Ausstellung, hat sich entschieden, keine seiner Werke zu integrieren, die in unserer Sammlung vertreten sind, diese stelle ich daher in einem knappen Exkurs vor. Abschließend werden eine neue Komposition von Hartmut Landauer sowie aktuelle Werke von Xavier Veilhan und Gregor Hildebrandt vorgestellt, die für die Ausstellung neu erworben wurden.

Auf den Punkt gebracht.

Gerwald Rockenschaub agiert als »virtual DJ« mit Artefakten der Kunst

Gerwald Rockenschaub hat unsere Schau »Sound on the 4th Floor« auf den Punkt gebracht. Oder auf einen kleinsten gemeinsamen visuellen Nenner, bezeichnet

Gerwald Rockenschaub,
graphic draft for the exhibition
»Sound on the 4th Floor«, 2019



als: »Sot4thF«. Ein neuer Techno Act? Ein Kürzel für ästhetischen Pragmatismus, visuelle Ökonomie und Verdichtung von Bedeutung? Der große rote Kreis mit dreifacher Resonanz auf weißem Grund führt in seiner nahen Umlaufbahn ein viertes »Echo« der eigenen Form mit sich. Mit geringfügigen Variationen für Einladungskarte, Plakat und Buchcover fungiert Rockenschau's Bildlogo nun als eine Art »corporate identity« unserer Schau. Im virtuellen Raum digitaler grafischer Gestaltung hat Rockenschaub zur absoluten Reduktion eine minimale visuelle Sensation ergänzt – ein sekunden-schneller Beat, der den vorderen Kreis in Intervallen vibrieren lässt. Als konzeptuelle Rückkoppelung ist dieser visuelle Sekundenbeat auch per Monitor in der Ausstellung präsent. Für den Audioguide schließlich, der alle Klänge und Kompositionen für die Ausstellung erst erfahrbar und abrufbar macht, hat Rockenschaub eine Abfolge elektronischer Tracks komponiert. Die Besucher können sich also entscheiden, ob sie mit den Sounds und Beats der Werke oder mit der Komposition Rockenschau's durch die Ausstellung gehen wollen und agieren als individuelle DJs der eingebundenen Tonspuren.

Gerwald Rockenschau's logografischer Purismus steht im denkbar größten Kontrast zu meinen ursprünglichen, ausufernden konzeptionellen Überlegungen, die dem Ausstellungsprojekt »Sound on the 4th Floor« im Sommer 2018 vorangingen. Diesen absehbaren Kontrast, diesen co-kuratorischen Widerspruch hatte ich antizipiert – besser: als erstrebenswertes Ziel vor Augen, und niemand schien besser geeignet als Gerwald

Rockenschaub, das visuelle und installative Konzept für unsere Ausstellung zu definieren.

Am Anfang stand also überbordende Fülle möglicher Werke unserer Sammlung. Rund 150 Arbeiten der Daimler Art Collection fielen bei erster Durchsicht des rund 3000 Werke zählenden Bestandes ins Auge, die in einem sehr weitgefassten Sinn Aspekte von Klang und Musik berühren oder direkt thematisieren. Im nächsten Schritt, nach gründlicher Auswahl, blieben noch 90 Werke übrig, die einen möglichst breit angelegten Horizont eröffneten – von klassischer Tafelmalerei bis zu Konstellationen zufälliger Geräusche in Video und Tonmontagen. Aber eigentlich – manchmal muss kuratorischer Furor der Fülle sich selbst ins Wort fallen – hätte eine solche chronologisch-mediale Abfolge nur zu einer klassischen Thementausstellung führen können – eine unter vielen.

Hier kommt eine früh initiierte Praxis ins Spiel, für die einige Ausstellungen der Daimler Art Collection stehen und die manchen altbackenen Themen-Zugriff zu einer besseren, weil zeitgemäßen Interpretation gewendet hat: die Kooperation mit Künstlerkuratoren. 2006 haben wir den Stuttgarter Maler Ben Willikens eingeladen, ein Farbkonzept für die Ausstellung »Classical : Modern I« im Berliner Ausstellungsraum Daimler Contemporary zu entwickeln und das Zueinander der Werke zu koordinieren. 2014 hat der Schweizer Künstler Nic Hess in Berlin unter dem Titel »highways and byways. together again« amerikanische Kunst aus der Daimler Art Collection – West Coast, Washington Color



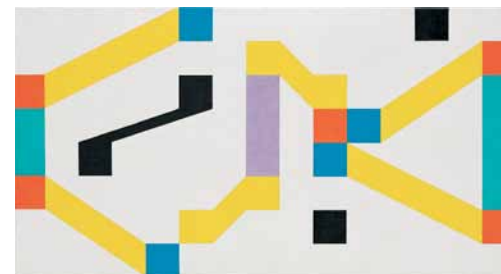
School, Systemic Painting, New York Abstraction – in einer umfassenden Zeichnungsinstallation inszeniert. 2017 wählte die walisische, in Berlin lebende Künstlerin Bethan Huws unter dem Titel ›On the Subject of the Readymade‹ 130 Werke der Sammlung aus und präsentierte diese in offener Folge – als Mix aus Genres, Stilen und Ismen – so, dass für die Betrachter Aspekte von Marcel Duchamps Konzeption des Readymade sowie Themen, Farben, Motive seines Werkes nachvollzogen werden konnten.

Gerwald Rockenschaub ist seit 2003 mit einer Gruppe von Bildobjekten, Videos und Grafiken in unserer Sammlung vertreten. Aber jenseits der Produktion individueller Werke habe ich seit etwa 1990 mit besonderer Aufmerksamkeit seine genuine künstlerische Fähigkeit verfolgt, in Räumen zu denken. Man könnte zugespitzt sagen, dass ihn das einzelne Werk nur insoweit interessiert, als es eine zugleich extrem verknappte und komplex durchdachte räumliche Dramaturgie rhythmisiert und interpunktiert. Dies war der Anlass, Gerwald Rockenschaub als eine Art ›virtual DJ‹ einzuladen. Was im Clubkontext virtuelle Plattenteller sind, sind bei uns die künstlerischen Stilabfolgen und Werkbeispiele von der Bauhaus-Moderne bis zur Gegenwartskunst, mit denen Rockenschaub mittels digitaler Layoutprogramme agieren konnte. Die Vorschlagsliste mit 90 Werken hat er noch einmal auf rund 50 reduziert. Für die etwa 15 ausgewählten Videos wurde ein Display entworfen, ähnlich einem Zeichentisch für Architekten oder einem räumlich konzipierten turntable display, welches die im Präsentationsmodus

sonst sehr unterschiedlich konzipierten Videoarbeiten formatgleich auf einer Länge von rund 16 Metern gleichsam ›auflegt‹. Für die weiteren wandbezogenen Werke der Ausstellung hat Rockenschaub ein abstrakt-grafisches Hinweis- und Verweis-System entworfen. Raumhohe Farbformen, farbige Wände und der Wechsel von großzügig freien Wänden und verdichteter Hängung geben der Anordnung der Werke Drive, Rhythmus, Sound, grafische Echos und koloristische Störgeräusche. Begriffe der Musiktheorie – Akkorde und Harmonien, Polyphonie, Tempi, Beats – stellen sich im Sehen ein.

Pars pro Toto: Ein chronologischer Gang durch Werke der Daimler Art Collection zum Thema Sound

Sound, Klang, Musik, Rhythmus sind allgegenwärtig in der Kunst des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart. Die Vertreter von Bauhaus und Klassischer Moderne konzipierten Bildserien entsprechend musikalischer Formprinzipien mit Thema und Variation oder untermalten ihre bildnerischen Entwürfe mit Lautgedichten und Choreografien mit Begleitmusik. In der konkreten und konstruktiven Kunst finden sich formale Inspirationen, die den musikalischen Variationen der Fuge, dem Konzept der Kontrapunktik oder den Akkordkombinationen des Jazz eine visuelle Übersetzung geben. Vergleichbare musikalische Referenzen finden sich in der Kunst des Neo Geo der 1980er-Jahre, während zeitgleich andere Künstler Ausschnitte musikalischer Partituren unmittelbar motivisch in ihre Bilder einbin-

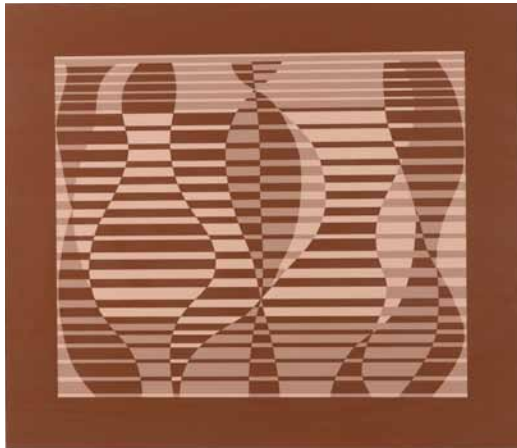


den. In der multimedialen Kunst seit etwa 1990 ist musikalisches Material in vielfältiger Weise präsent: Collagen mit Plattencovern, Videos auf der Basis von Soundelementen aus dem Alltag oder aber begleitet von Auftragskompositionen, Skulpturen, die die Formen musikalischer Instrumente oder Orte von Sprache variieren. Schließlich computergenerierte Beats, Töne und Frequenzen, die visuelle Bildfolgen auditiv unterlegen oder rein abstrakt umsetzen und so die Imagination der Betrachtenden ansprechen.

Eine so breit angelegte Thematik anzugehen findet ihre Motivation zunächst einmal in Auseinandersetzung mit den Werken unserer Sammlung selbst. Adolf Hölzel (1853-1934), dessen Werke aus der Zeit etwa 1908 bis 1930 zu den frühesten Erwerbungen der 1977 gegründeten Daimler Art Collection zählen, hat sich – phänotypisch für die Zeit – vielfältig von musikalischen Kompositionsprinzipien inspirieren lassen. Der Schritt in die Ungegenständlichkeit ist eng mit seinem Namen verbunden. Wassily Kandinsky kannte ihn aus dessen Münchner Zeit, seit 1906 war Hölzel als Professor in Stuttgart tätig. Hölzel war durch den Jugendstil geprägt, hatte aber schon um 1905 das Spiel von Linie und Flächenornament mit Eindrücken aus der Natur verbunden und in quasi abstrakten Farbformen verdichtet. Ein radikaler Schritt, von dem seine später berühmten Schüler Willi Baumeister,

Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Adolf Fleischmann, Camille Graeser und Ida Kerkovius profitierten – und fast alle letztgenannten Künstler haben, wie Hölzel, Aspekte von Notation, Klang und musikalischen Strukturen in ihre Werke integriert. Darüber hinaus waren Schlemmer und Itten nicht nur in die Musik-Szene am Bauhaus in Weimar und Dessau eingebunden, sondern agierten auch als wichtige Initiatoren derselben. Über die analogen Momente von Malerei und Musik schreibt Hölzel, der selbst Geiger war, im Jahre 1904: »Ich meine, es müsse, wie es in der Musik Kontrapunkt und eine Harmonielehre gibt, auch in der Malerei eine bestimmte Lehre über künstlerische Kontraste jeder Art und deren harmonischen Ausgleich angestrebt werden. [...] Damit wird jene Souveränität der Natur gegenüber zu erlangen sein, welche die Kunst zum Außergewöhnlichen erhebt.«¹

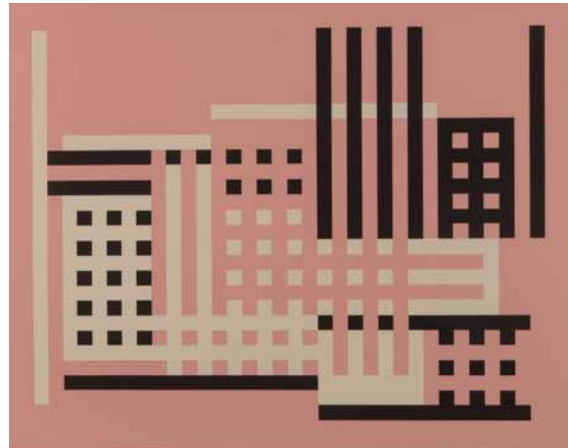
Die Lehre Hölzels wird zur wesentlichen Anregung für seine Schüler Ludwig Hirschfeld-Mack, der am Weimarer Bauhaus 1923 seine *Reflektorischen Farbenspiele* aufführt, und Johannes Itten (1888-1967), der seit den 1910er-Jahren analog zu musikalischen Satzformen eine neue Systematik bildnerischer Komposition erarbeitet und zu einer Grundlage seiner Lehrtätigkeit in Wien und am Weimarer Bauhaus (1919 bis 1923) macht. Dort praktizierte er mit seinen Schülern neben Motivübungen zu klassischen Malerei-



gattungen auch Atem-, Körper- und Taktstudien, die zu einer ganzheitlichen Ausbildung anleiten sollten. Die Umsetzung musikalischer Taktfolgen (Zeitordnung) in Proportionsfolgen (Flächen- und Raumordnung) gehen mit Atemstenoogrammen und Turnübungen parallel. Ittens Prinzip der Verbindung von Konstruktion und Intuition, sein Interesse an musikalischen Bauprinzipien und rhythmischen Ordnungsgefügen ist auch dem Bild der Daimler Art Collection, *Stäbe und Flächen*, aus dem Jahr 1955 noch abzulesen.²

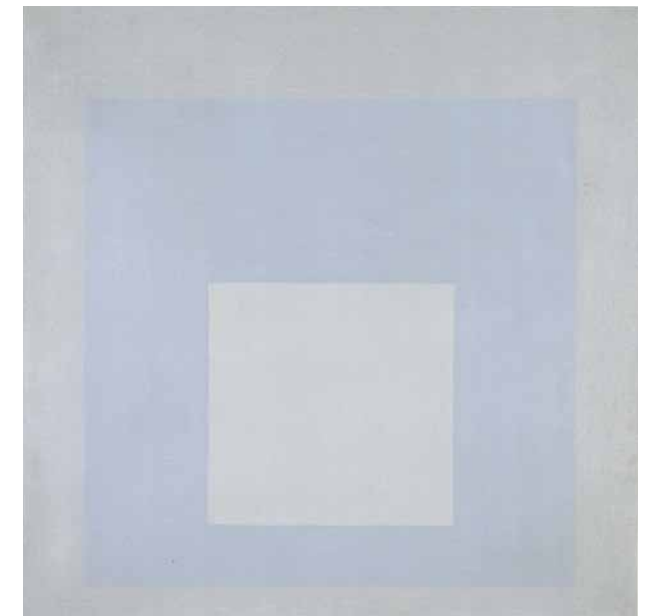
Josef Albers kam 1920, nach dem Studium in Berlin, Essen und München, bereits 32-jährig ans Bauhaus in Weimar und studierte zunächst bei Johannes Itten. Von 1933 bis 1949 lehrte Albers am Black Mountain College in North Carolina. Im deutschen wie amerikanischen Umfeld stand Albers in engem Kontakt mit den jungen Musikern seiner Zeit.

Musikalische Themen setzt Josef Albers zunächst Mitte der 1920er-Jahre mit grafisch-visuellen Bearbeitungen des Themas der Fuge um. »Das Bild *Fuge* weist eine sehr deutliche Parallele zu einer fundamentalen Struktur der klassischen Musik auf. In ihrer vertikalen, statischen Anordnung der Stäbe und genauen Wiederholung des gleichen Breiten- oder Höhenmaßes der Horizontalstreifen schlägt sie zunächst den Takt (als Zeitmaß des Metronoms) an. Zweitens führt sie Rhythmus vor: in dem Wechsel von verbundenen und getrennten Vertikal-Kolumnen inmitten einer Horizontal-Bewegung durch Veränderung der Betonung und der Geschwindigkeit. Was die Instrumentierung angeht, so besteht sie aus drei kontrastierenden Stim-



men, Weiß und Schwarz auf dem hellroten Grund, der nicht nur die beiden ersten Stimmen trägt, sondern zugleich an ihrer vertikalen und horizontalen Interaktion teilnimmt. Analog zur akustischen Klangmischung in der Musik erzeugt sie in der Wahrnehmung eine Vielfalt von Nuancen der drei Farben: verschiedenartige Weißtöne (heller, dunkler, rötlich oder bläulich), auch unterschiedliche Schwarztöne (dichter und lockerer, schwerer, heller und blautoniger) und ebenso mehrere Tönungen von Rot.«³

Um 1935 folgt eine Bildserie zum Motiv des Violin-schlüssels. 1949 beginnt Albers mit seiner bekanntesten Bildserie *Homage to the Square*, die der Autonomie der Farbe eine bis dahin unbekannte Absolutheit einräumt. In dieser mehrere tausend Werke umfassenden Bildfolge variiert Albers im Medium von Farbe und visuellen Tonstufungen Prinzipien von Harmonie und Disharmonie, Konsonanz und Dissonanz – Begriffe der Musik, wie er sie auch an seine Studenten zu vermitteln sucht. In seinem programmatischen Buch »Interaction of Color« von 1963 schreibt Josef Albers: »Solange wir in einem Musikwerk nur einzelne Töne hören, hören wir noch nicht Musik. Das Hören von Musik hängt von der Wahrnehmung des »Zwischen-den-Tönen« ab, von deren vertikaler und horizontaler Distanz.«⁴ Und an anderer Stelle formuliert der Künstler: »Sieht man mehrere dieser Bilder nebeneinander, dann wird anschaulich, dass jedes Bild für sich selbst eine Instrumentation ist. Das besagt, dass jedes von ihnen einer anderen Palette entstammt und darum gewissermaßen auch einem anderen Klima. Die Auswahl der verwendeten



Farben und ebenso ihre Reihenfolge zielt auf Interaktion – sie wirken aufeinander, verändern einander in beständigem Hin und Her.«⁵

Der Schweizer Maler Camille Graeser, Schüler von Adolf Hölzel, führte nach seinem Studium ein Büro für Inneneinrichtung in Stuttgart. 1927 wurde er beauftragt, in der Weißenhofsiedlung eine Musterwohnung im Wohnblock von Mies van der Rohe einzurichten. Nach seiner Übersiedlung nach Zürich 1937 begann Graeser sein konstruktiv-konkretes malerisches Werk zu entwickeln. *Korrelative Konkretion* von 1952 zeigt eine Doppelreihe von Quadraten in drei Größen, welche die Komplementärkontraste und den Schwarzweißkontrast durchlaufen. Dem Bild *Harmonikale Konstruktion* liegt eine Aufrasterung der Bildfläche in 120 Quadrate zugrunde, wovon nur die farbigen Felder eine konstruktive, ähnlich einer Notation angelegte Struktur ergeben. Beide Bilder gehören zur Werkgruppe der *Loxodromischen Kompositionen*, die Graesers künstlerische Auseinandersetzung mit den Rhythmen und Klangmustern von Musik zeigen. Geometrische Formverläufe und Balkenkonstruktionen fügen sich zu rhythmisierten Bildkompositionen. Grundlage hierzu waren für den Künstler unter anderem die Kompositionen von Johann Sebastian Bach (1685–1750), Paul Hindemith (1895–1963) und das Konzept der Zwölftonmusik von Arnold Schönberg (1874–1951). Anders als die eher theoretisch orientierten Bildkonzeptionen der konkreten Maler Max Bill und Richard Paul Lohse zeichnet sich Graesers Werk durch eine imaginative, poetische Vorgehensweise aus. Seine Bilder sind,

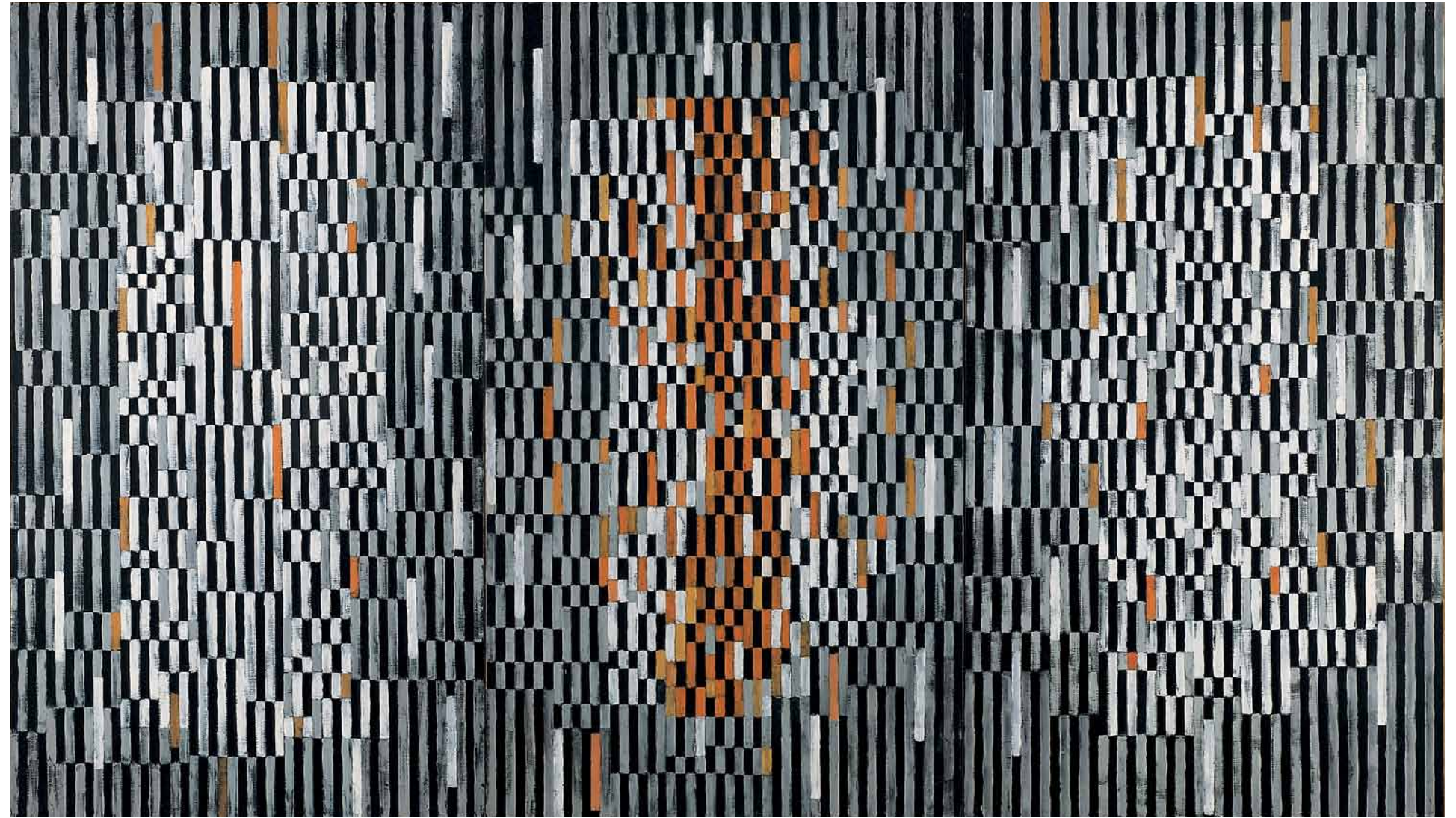
wie er selbst sagte, »sichtbar gestalteter malerischer Klang«.

Der in Esslingen gebürtige Adolf Fleischmann (1892–1968) reiste in der ersten Jahrhunderthälfte rastlos durch Europa, wo er mit den bedeutenden Künstlern seiner Zeit Kontakte aufnahm, bevor er 1952 den ihm entsprechenden Lebensort in New York fand. Die Beschäftigung mit Mondrians idealistischem Bildkonzept der Horizontal-Vertikal-Ordnung als fundamentalem Ausdruck des Lebens und das Thema der Vibrationsbewegung der Farbe sind Charakteristika der Gemälde Fleischmanns. Fleischmann arbeitet häufig mit musikalischen Motiven und Formen wie Fuge etc.

Die in den 1960er-Jahren verlässlicher werdenden Lebensbedingungen von Adolf Fleischmann, vor allem aber die wachsende positive Resonanz auf sein Werk im US-amerikanischen Umfeld sowie auch von deutscher Seite, mögen für Fleischmann Motivation gewesen sein, mit größeren, »amerikanischen« Formaten zu arbeiten. Das musikalische Thema der Fuge aufgreifend und malerisch variierend, orchestriert Fleischmann in seinen Triptychen eine reiche Palette an unbunten Farben, Grau- und Brauntönen, die jeweils eine über die Bildränder sich hinausbewegende Struktur ergeben. »Planimetric Motion« betitelt er diese Gruppe, wobei er sich mit dem wissenschaftstheoretischen Begriff der »Planimetrie« auf Oberflächenberechnungen bezieht, mit denen abstrahierte Flächen als Grundrisszeichnungen umgesetzt werden. Man sieht, wie hier der gelernte wissenschaftliche

Zeichner Fleischmann mit dem Liebhaber und Kenner klassischer Musik einen bildstiftenden Dialog führt. Die gleich großen Tafeln des *Triptychon* #505, #506, #507 schließen sich zu einem horizontalen Format zusammen, die Vertikalstruktur kurzer bis mittellanger Stäbe in Weiß und Grau auf schwarzem Grund verzahnt auf rhythmisch-kompositorischer Ebene die Felder. In dieses Gefüge aus schwarz-grau-weißen Stäben hineingeflochten - wie eine Sing- oder Instrumentalstimme in eine musikalische Komposition - sind braune und ockerfarbene Stäbe: Anhebend und ausklingend in den Seitentafeln verdichten sie sich im Mittelfeld zu »farbiger Klangfülle«.

Verena Loewensberg verfolgte in ihrer Ausbildung zunächst einen kunsthandwerklichen Schwerpunkt. Sie wechselte Anfang der 1930er-Jahre zu einer Ausbildung im modernen Tanz und besuchte 1935 Kurse an der Académie Moderne in Paris. 1964 eröffnete Loewensberg aus Passion für die Musik, insbesondere für den Jazz, das in der Schweiz weithin bekannte Schallplattengeschäft »City Discount«, das sie bis 1970 führte. Musik, Tanz und zahlreiche Auslandsreisen wirkten sich nachhaltig auf ihr Werk aus. Verena Loewensberg verweigerte sich zeitlebens jeglichem einengenden, theoretischen Diskurs. Ihre künstlerische Arbeit entwickelte sich in einer großen Bandbreite, die von der Farbfeldmalerei bis zur Monochromie reichte. Sie beschäftigte sich mit Quadrat, Rechteck, Kreis, Linie sowie mit der Farbe und ihrer Interaktion. Zwischen mathematischen Ordnungsprinzipien und intuitiver Setzung, Leere und Fülle, Nichtfarbe und Buntheit, Ruhe und Bewegung ließ sie ein immer variierendes Wechselspiel entstehen. Ihr stilistisch weit gefächertes Werk ging von einem offenen Begriff der Konkrektion



aus, der von der intellektuellen sowie künstlerischen Unabhängigkeit der Künstlerin zeugt.

Das Œuvre Günter Fruhtrunks war geprägt durch die äußerst strenge Farb- und Formgestalt, die er kurzzeitig im Umfeld von Willi Baumeister, vor allem aber im Laufe seiner Arbeit in den Ateliers von Fernand Léger und Hans/Jean Arp erfahren hatte. Fruhtrunks Kunstauauffassung einer gegenstandslosen Malerei möchte den Betrachter für die Energie der Farben, für die Energie des Sehaktes selbst als einer höchst aktiven Leistung aufschließen. Ihm ging es darum, die Seherfahrung des Betrachters als persönliche Erfahrung von Zeit bewusst zu machen, die sich unabhängig von der rationalen Zeitmessung der Uhr gestaltet. »Der Rang der Bilder wird nicht entschieden durch das

Äußerliche, Benennbare, sondern gibt sich kund durch jenes tief Erregende in Rhythmus und Maß und Klang« (Günter Fruhtrunk). Die »musikalische« Verschränkung der Komplementärfarben Rot-Grün mit den schwarzen Zäsuren in *Neuer Dreiklang* entspricht noch Fruhtrunks Verfahren der 1950er-Jahre, wo Formen und dynamische Linien relational auf das Bildformat Bezug nehmen, ohne darüber hinauszugreifen. In dem Bild *epitaph für arp* wird das »Nocturno« des Grau/Schwarz skandiert von leuchtend grünen Streifen, welche das Dunkel der »Gedächtnistafel« auf eine Idee von Leben und Neubeginn hin übersteigen. »Rhythmus ist überzeugte Wirkung, ist seelische Wirkung, Freude, Leid, Anklage, Rebellion, Hoffnung und Enttäuschung. Wirkung der Farbe, sinnliche Energie und Rhythmi-

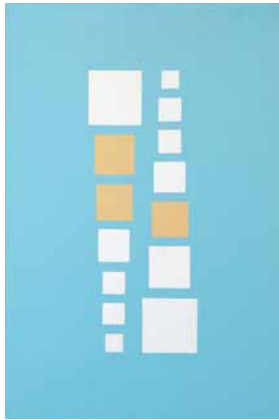
sierung als innerstes Prinzip von Geistestätigkeit sind meine Bildmittel.«⁶

John M Armleder startete in den 1960er-Jahren seine künstlerische Arbeit als Musiker und mit Happenings unter dem Einfluss des Werkes von John Cage. Es folgten Ausstellungen und Performances im Fluxus-Umfeld, raumfüllende Installationen mit Readymade-Musikmaterial, Objekten, Bildern und Filmen. 2004 gründete Armleder gemeinsam mit der Künstlerin Sylvie Fleury und seinem Sohn Stéphane Armleder das Genfer Plattenlabel »Villa Magica Records«, unter welchem eigene Einspielungen wie auch CDs und LPs anderer Künstler wie z. B. Gerwald Rockenschaub herausgegeben werden.

John M Armleder, *Ohne Titel*
[Untitled], 1985



John M Armleder, *Ohne Titel*
[Untitled], 1986



John M Armleder unterzieht seit Beginn der 1980er-Jahre die ›bedeutungsvollen‹ Inhalte der Kunst einer kritischen Reflexion. Die Bezüge seiner Malerei weisen auf frühe Vertreter der Abstraktion, vor allem der konstruktiven und konkreten Kunst, welche Wahrnehmung und Theoriebildung der Schweizer Kunst über Jahrzehnte geprägt hat. Armleders Behandlung dieser Stile ist von einer kulturkritischen Reflexion geprägt: Er trennt die ursprünglichen utopischen, künstlerischen wie sozialen Entwürfe dieser Kunstrichtungen von der Formulierung seiner Bilder, wodurch sie jegliche diskursive Struktur verlieren und mit der Dekoration kokettieren. Die Zeichen der Abstraktion werden so zu inhaltsleeren, formalen Vokabeln, zu bildlichen ›Ready-mades‹, die immer wieder neu kombiniert werden können.

Das Werk von Ulrike Flaig reflektiert eine parallele Verwurzelung der Künstlerin in den Medien Zeichnung, Raumlinien, Tanz und experimenteller Musik. Viele ihrer räumlich konzipierten Werke gehen auf die Idee zurück, zu zeichnen, was die Akustik zu einem

bestimmten Zeitpunkt in einem gegebenen Raum oder einer Situation bietet. Die Künstlerin arbeitet konzeptuell, setzt die Entwürfe dann aber oft schnell und intuitiv, körperbetont oder performativ um, sodass für die Betrachter Bewegung, Klang, Atmosphäre des Raumes imaginativ erfasst werden können. Ihre Objekte und Installationen zeichnen sich durch das Spiel mit Halbdurchlässigkeit, Spiegelung und Reflexion aus. Im Dialog mit dem Bild *Opus #19*, 1954, von Adolf Fleischmann setzt sie dessen abstrakte Konfiguration aus schwarzen Flächen, Winkelformen und horizontalen Linien in eine dreidimensionale Malerei um. Dabei zerlegen die drei Ebenen ihres Fadenvorhangs dessen Bild gleichsam analytisch.

Zur Installation insgesamt kommentiert Ulrike Flaig: »Mit dieser Installation habe ich ein Bild nicht nur ›sichtbar‹, sondern auch ›hörbar‹ gemacht. Also einer, in diesem Fall, gemalten Ebene wurde eine akustische gleich gestellt. Eine Lesart, die einem Bild innewohnt, die aber abstrakt ist. Durch die Analyse dieses Bildes habe ich eine Struktur herausgearbeitet und als Grund-

Ulrike Flaig, *Picture in Motion - Hommage an A. Fleischmann*, 2017



lage für eine Notation benutzt. Diese ist wiederum die Voraussetzung für eine akustische Wiedergabe des Bildes. Die Winkelformen des Gemäldes wurden in Koordinaten eingebettet, die die Zeit (time) und die Tonhöhe (pitch) angeben. Je nachdem, wo ein vom Bild Fleischmanns übertragenes Rechteck liegt, ergibt sich daraus ein ›Cluster‹ von Tönen, die in einem gewissen Spektrum gleichzeitig wiedergegeben werden. Die Farben der Notation wurden in die Klangfarben der Ondes Martenots übersetzt, die wiederum in digitale Schallwellen übertragen wurden. Die Farbbezeichnungen ergeben sich daraus. Das Bild wirkt belebt und der Sound entspricht dieser Wirkung.«⁷

Das Werk von Gerwald Rockenschau in der Daimler Art Collection

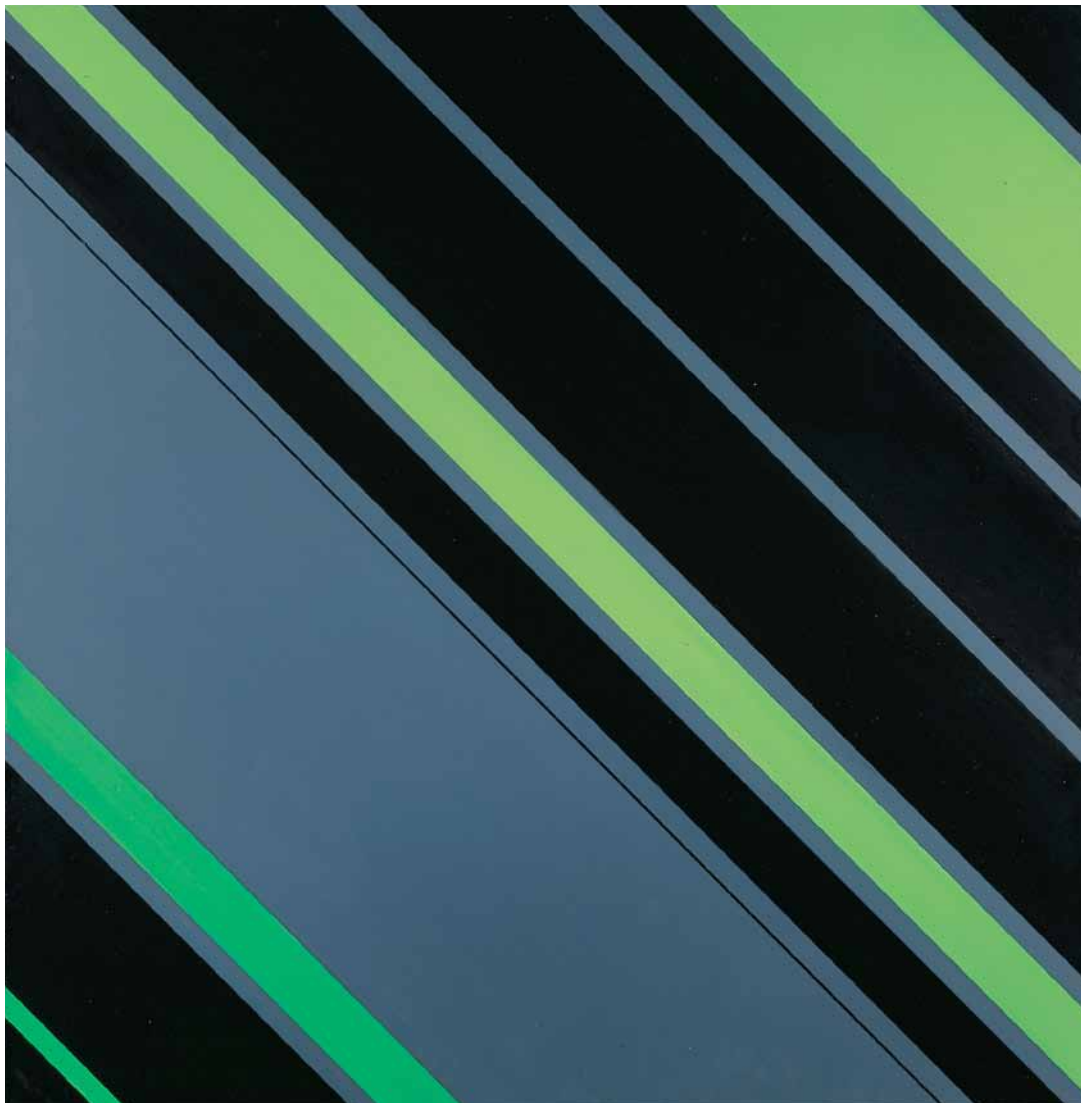
Gerwald Rockenschau's multimediales Werk artikuliert sich in temporären räumlichen Interventionen, Grafiken und Bildobjekten, architektonischen Eingriffen und Musik-Performances. Seine Bilder zeichnet aus, dass

Adolf Fleischmann, *Opus #19*, 1954



jedes individuelle, persönliche Moment aus der Bildherstellung konsequent eliminiert ist, um das konzeptuelle Moment herauszustellen.

Gerwald Rockenschau ist zu Beginn der 1980er-Jahre im Umfeld einer abstrakt-konkreten, unter dem Schlagwort ›Neo-Geo‹ bekannt gewordenen Malerei hervorgetreten. Es waren kleinformatige Bilder, in denen er eine offene Kombinatorik von Farben, Formen und Flächenaufteilungen durchspielte, wobei dieses ›Bildinventar‹ seine eigentlich Bedeutung gebende Struktur erst im Kontext der konkreten Ausstellungssituation entwickelte. Sind es in den 1980er-Jahren die Bilder, die das Verhältnis bestimmen, so führt Rockenschau 1989 eine Kehrtwende herbei: In der Galerie Paul Maenz verkleidet der Künstler eine 13 Meter lange Wand mit quadratmetergroßen Plexiglasplatten, sodass nun der Raum zum Träger der Bildidee wird. Plexiglas, farbiges Kunststoff und Acrylglas setzt er seither konzeptuell als Medium eines weit gefassten, Raum, Betrachter und Werkidee umfassenden Bildbegriffs ein. 1991 beginnt eine Folge von aufeinander



bezogenen Ausstellungen, in welchen Gerwald Rockenschaub in einer noch weitergehenden Radikalisierung den ›White Cube‹, den idealen, weißen Raum der Kunst – und das heißt auch: die Rolle des Betrachters kritisch reflektiert. Der Künstler bringt Absperrungen an; verschließt oder verändert die Dimensionen von Räumen; richtet Aussichtsflächen ein; lässt die Besucher auf kleine Treppchen steigen, um über eingezogene Stellwände zu blicken; leitet sie über hohe Gerüste durch die leeren Räume.

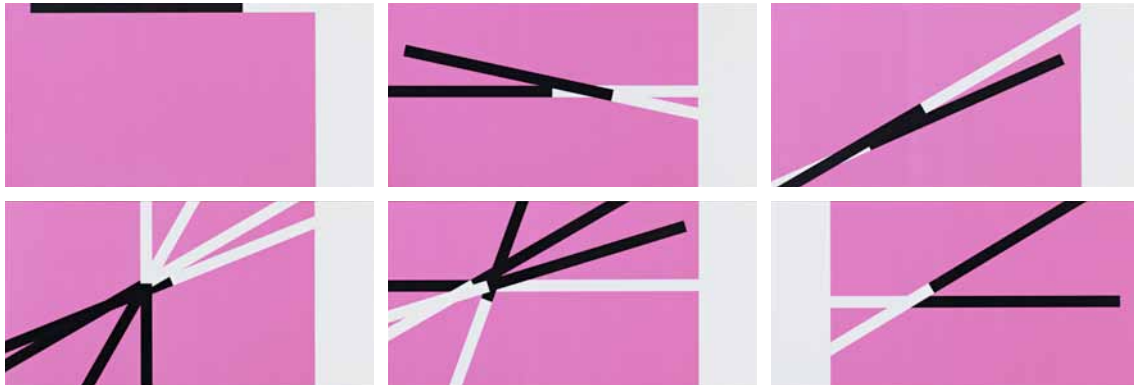
Der ironische Rückgriff auf die Minimal Art, technische Aspekte und die Arbeit mit visuellen Codes aus der Alltagswelt stehen im Zentrum der Farbfolien-Bilder von Gerwald Rockenschaub. Am Computer entwickelt der Künstler »per Grafikprogramm abstrakte Motive, die als Datensatz eingelesen, mehrfarbig ausgestanzt und als plane Fläche auf Alucore aufgezogen werden. Was als Bild erscheint, beruht nicht länger auf Farbe als ursprünglichem Material, sondern ist bereits industriell vorfabriziert [...] Das Bild ist Ausdruck einer visuellen Kultur, die sich nicht mehr unabhängig von elektronischen Kommunikationstechnologien und den entsprechenden Apparaten gestalten lässt. Das Medium Malerei ist sich selbst Code genug.«⁸

Eine raumhohe Projektion der *Six Animations*, 2002, und eine retrospektive ›Werkansammlung‹ bildeten die räumlichen Nachbarschaften in Gerwald Rockenschaubs Ausstellung im Museum Moderner Kunst Wien 2004. Besucher mußten sich entscheiden, entweder zuerst in den Raum der Projektionen bzw. in einen zweiten, größeren Raum zu gehen, für welchen der Künstler eine themen- und medienbezogene Werkauswahl zusammengestellt hatte mit exemplarischen Beispielen seiner Werkgruppen von den Neo Geo Bildern der 1980er-Jahre bis zu den Folienbildern, Skulpturen und Rauminterventionen des Jahres 2004. Optisch verbunden waren die Räume durch eine schwarz erscheinende, auf Kasimir Malewitsch referierende quadratische Öffnung in der Trennwand zwischen den Räumen.

Schon die frühen Bilder verschmolzen Symbole und Piktogramme aus Populärkultur, aus medialen und urbanen Kontexten, aus Werbung und Konsum mit Bearbeitungen kunsthistorischer Vorbilder, von Suprematismus und Konstruktivismus über Konkrete Kunst zu proto-minimalistischen Bildformen. Parallel war Rockenschaub seit Anfang der 1980er-Jahre in der Wiener Musikszene aktiv: Er spielte Gitarre in der

– Gerwald Rockenschaub, *Six Animations*, 2002





Wiener New-Wave-Band Molto Brutto, 1986/87 setzte er sich in New York und Chicago mit den neuesten Entwicklungen elektronischer Musik, mit Hip-Hop und Techno auseinander. 1987 malt Rockenschaub sein letztes Bild, 1988 beginnt er mit ersten Clubbings und Deejaying, 1989 folgt die Gründung eines kurzzeitig geführten Werbebüros.

Das Medium Video bildet die Ausnahme in dem auf Computer generierte Bildobjekte und kontextuell argumentierende Raumkonzepte konzentrierten Werk von Rockenschaub. Die Symbolsprache von Grafikprogrammen und die Farbpalette der digitalen Industrie bilden die Basis von Rockenschaubs Folienbildern der 1990er-Jahre.

In Wien gründet Gerwald Rockenschaub 1995 gemeinsam mit Michael Meinhart den Club ›the audio-room‹, für den er seine ersten computergenerierten Animationen abstrakt-visueller Bildlogos konzipiert. Wenig später übersetzt der Künstler diese mit seinen Videoanimationen für den Ausstellungskontext, zuerst für Gruppenschauen in Straßburg und in der Galerie Thaddaeus Ropac, 2001 dann installativ in der Galerie Susanna Kulli, St. Gallen. Sieben Monitore waren in eine lange, nahezu raumhohe Wand eingebaut, so dass nur die gerahmten Bildschirme sichtbar blieben, die kurzen Videoloops funktionierten hier als rhythmisch bewegte Bilder in klassischer ›Hängung‹. 2002 folgt dann die Umsetzung als Videoskulptur (erworben für die Daimler Art Collection) für eine Ausstellung im Sony Style Store am Potsdamer Platz in Berlin. Die sechs grauen Monitore des Typs ›Sony Art Couture‹ erhielten hier einen Sockel, der im Grundmaß und in der Farbigkeit die Ästhetik des TV-Sets aufnimmt. Das

Ensemble zitiert in seiner sperrigen Blockhaftigkeit, unterstützt durch die Spiegelplatten am Boden, das skulpturale Vokabular der Minimal Art. Ebenfalls 2002 zeigt Rockenschaub auf Einladung des Kunsthauses Zürich die St. Galler Video-Wand noch einmal in einem Dialog mit Gemälden von Richard Paul Lohse. Eine zweite Videoskulptur entsteht 2002 für die Einzelausstellung in der Galerie Georg Kargl, Wien. Die acht Monitore variierten dort eine auf Streifen und Rechtecke reduzierte, rein schwarzweiß aufgebaute Bildsprache.

Wenn schon das nüchterne ›Layout‹ der ikonischen Zeichen und die Computer gesteuerte Basis von Rockenschaubs Bildobjekten an Entwicklungs- und Steuerungsprozesse aus der industriellen Produktion erinnern, so gilt dies für die Videoanimationen noch einmal in differenzierter Form. Diese versetzen eine ›konkrete‹ Formensprache, die sich mit der kalten Ästhetik von CAD Renderings und Konfigurationen für Produktdesign verbindet, mittels 15 sec. Loops in eine repetitive Bewegung. In einem plötzlichen Umschlagen der Wahrnehmung jedoch wird gleichsam als Subtext des elektronischen ›Sounds‹ nun wieder der seelenlose, stampfende Rhythmus von Maschinenproduktion und Fließband sichtbar. So verkehrt sich die Verheißung einer endlos variierbaren digitalen Bilderwelt plötzlich in die monotone Endlosschleife präfabrizierter Bilder und Zeichen.

Eine neue Komposition sowie zwei neue Soundobjekte für die Ausstellung ›Sound on the 4th Floor‹

Bevor drei Werke vorgestellt werden, die neu für die Ausstellung ›Sound on the 4th Floor‹ entstanden sind bzw. für diese erworben wurden, sei knapp die größte Sound-Skulptur der Daimler Art Collection vorgestellt, Jean Tinguelys (1925–1991) rund dreizehn Meter lange Geräusch-Maschine *Méta Maxi* von 1986.

Großen internationalen Erfolg erntete Jean Tinguely erstmals in New York mit seinem Projekt *Homage to New York*, als er am Abend des 17. März 1960 während einer kurzen Zeit ein gewaltiges Zusammenspiel von Maschinen vorstellte, die sich selbst zerstörten. Seither widmete sich Tinguely vorrangig den exzessiven, anarchischen Aspekten und der politischen Sprengkraft großer öffentlicher Skulpturen, die – ebenso wie die kleinformatischen skulpturalen Collagen – aus den angeeigneten Rückständen kapitalistischer Produktionssysteme, dem Müll der Konsumgesellschaft entstehen.

Damit setzte er sein Werk auf dem Kunstmarkt einem internationalen Risiko aus, indem er die Fragwürdigkeit im Hinblick auf die zukünftige Entwicklung und Akzeptanz seiner Arbeiten bereitwillig auf sich nahm. Tinguelys Skulpturen sprechen die Sinne des Betrachters in vielfältiger Weise an: Sehen, Hören, Riechen, Fühlen und Bewegung um die Skulptur herum. Die großen kinetischen Skulpturen um 1980, die in unterschiedlicher Weise Aspekte von Musik als Chaos-Partituren thematisieren, zählen zu seinen bedeutendsten Werken. So sieht sich der Zuschauer auch bei der großen *Méta Maxi* Skulptur von 1986 mit einem mechanischen Räderwerk konfrontiert, dessen theatrale Wirkung Tinguelys Hang zum Performativen zur Geltung bringt: die metallenen Elemente agieren in ihrem stoischen Aufeinanderschlagen wie ein Bauernorchester, dem am Kopfende ein Klavier als Dirigent vorzustehen scheint.

Das schwebend Vertikale des Objekts mit eleganter Art Nouveau-Drehung zum Boden hin ist eine denkbare

Jean Tinguely, *Méta Maxi*, 1986





Lesart von vielen: Die Skulptur *amaru* von Hartmut Landauer lässt sich variantenreich stellen, hängen oder legen, erinnert an Gefährt, Behältnis, Apparat, Maschine, Roboter, Trophäe, Chimäre, Insekt. In präkolumbianischen Kosmvisionen ist Amaru ein Mittler zwischen dem Himmel, einer realen äußeren und einer tiefinneren Welt, der Erdmutter und somit auch zwischen den Elementen Luft, Wasser und Erde.

Hinweise auf ausrangierte fragmentierte Alltagsgegenstände, Zerstörung und Material-Neuinterpretation spiegeln Landauers Interesse an Metamorphosen, seine Materialien durchlaufen sozusagen Stadien der Zerstörung, um schließlich als transmutierte Wesen, vom Urmaterial emanzipiert, in Existenz zu treten. Basismaterial der Bildobjekte des Künstlers sind Plattencover, die zerschnitten und zu neuen Strukturen und visuellen Rhythmen collagiert werden. Für die »Sound« Ausstellung der Daimler Art Collection hat Hartmut Landauer einen Wandentwurf aus Details von Plattencovern konzipiert und ein Stück komponiert, für welches die Teile der Skulptur *amaru* als Instrumente, Klanggeber, Resonanzkörper Geräuscherzeuger dienen. Gepresst auf Platte können nun die Besucher im Raum die Töne und Klänge hören, die der Künstler schon bei der Konstruktion des abstrakten Fabelwesens *amaru* als unsichtbare Soundspur mitgedacht hat. »Ich habe mehrere Instrumente gebaut aus nachgebauten Teilen der Skulptur, denen der Komponist und Klangkünstler Daniel Kartmann Obertöne entlocken konnte! Wir waren überrascht von der Vielfalt der Klangmaterialien – Perkussives, Streicher, archaisch aussehende Blasinstrumente usw. –, die alle in der Skulptur stecken. Mit einem Frequenzmesser fanden wir sogar einige echt existierende Töne: B7, ein As, ein E an den Röhrensegmenten.«⁹

Entstanden sind vier Klangimprovisationen, gepresst auf einer 12 Zoll-Platte in orangefarbenem Vinyl mit Siebdruckcover in Hunderterauflage. Für Daniel Kartmann war die Klangrecherche an der Originalskulptur besonders wichtig und aufschlussreich. Maße und Proportionen der Skulptur beeinflussten auch minimalistische und konkrete Überlegungen Kartmanns für die Einspiel-Sessions. Das Ausgangsmaterial und entstandene Klänge wurden nicht nachträglich verfremdet, kein in der Skulptur verwendeter Werkstoff wurde ausgeklammert. Einziger erlaubter Kunstgriff war der Einsatz einer Loop-Station. So konnte Kartmann während der live eingespielten Improvisationen die Klänge in Schichten übereinanderlegen und seine

kompositorische Grundidee der immer wiederkehrenden Schleife verwirklichen. Die verborgene »Musik« der Skulptur entstand durch eine Art endoskopisches Aushorchen ihres Innenlebens. Die entstandenen Klänge sind »befreite« Töne, universelle Klänge, hörbar gemacht durch die Freiheitlichkeit künstlerischer Idee. Die vier Kompositionen vereinen psychedelisch-symphonisch und perkussiv vibrierenden Naturklang mit Jazzreminiszenzen.

»Echten Boogie-Woogie begreife ich vom Ansatz her als homogen mit meiner malerischen Intention: Zerstörung der Melodie, was der Zerstörung der natürlichen Erscheinung gleichkommt, und Konstruktion durch die fortlaufende Gegenüberstellung reiner Mittel – dynamischer Rhythmus.«¹⁰ Piet Mondrians Statement zu seinen späten *Boogie-Woogie* Bildern (1942-44) benennt einen Aspekt, der auch für das Werk von Gregor Hildebrandt zentral ist: die Zerstörung gegebener Melodien oder musikalischer Themen, in einem weiter gefassten Sinn: der geschlossenen Werkauffassung zugunsten offener Konstruktionen mit konträr argumentierenden Anknüpfungspunkten. Sein Material – VHS und Kassetten-Bänder, Schallplatten u. a. – sampelt gleichsam individuelle ästhetische Präferenzen des Künstlers, Zeitgeist und die auditiven und visuellen Assoziationen der Betrachter. Visuelle Partituren, auf der Basis gespeicherter Musik, zeichnen freie Rhythmen aus der nahtlosen oder offenen konstruktiven Addition der glänzenden schwarzen Musikbänder. Wir sehen den abstrakten Beat im Werk und hören gleichzeitig in unserer Vorstellung die Musik, deren Titel der Künstler in den Bildbezeichnungen mitführt.

In einer aktuellen Werkgruppe 2017 bis 2019 hat Gregor Hildebrandt einige seiner Bildobjekte großen Vorbildern des 20. Jahrhunderts im Kontext von Sound, Bild und Rhythmus gewidmet: Piet Mondrian, Anni und Josef Albers, François Morellet u. a. Die schwarzen rechtwinkligen Linien der Bilder Mondrians ersetzt Hildebrandt durch Tape, im Bild der Daimler Art Collection eine Aufzeichnung des Songs *Non perderti per niente al mondo* von Paolo Conte aus dem Jahr 1981. Vom Boogie Woogie der 1940er-Jahre lenkt Hildebrandt so die Imagination des Betrachters in Richtung italienische Schlagerwelt der 1980er-Jahre. Zugleich eröffnet die Aufforderung des Titels, übersetzt »Verpassen Sie nichts in der Welt« weitere Dimensionen. »Ich gebe Mondrian eine Stimme, weil alle seine

Bilder mit etwas aufgenommen sind, auch wenn es nur Leere ist«, so der Kommentar des Künstlers.¹¹ Wie die Musik zu Mondrians Bild bzw. zu Hildebrandts Neuaufnahme des Themas klingen könnte hat 1948 der Kurator und Autor James Johnson Sweeney imaginiert: »Kontrastierend mit dem endlosen Wechsel in den kleineren farbigen Motiven herrscht die konstante Wiederholung des Rechten-Winkel-Themas vor, das wie ein gleichbleibender Bassanschlag durch ein Gesprenkel rasender Arpeggios und graziöser Klarinetttöne hindurchdröhnt.«¹²

Die Werke von Xavier Veilhan – Skulptur, Sound Installation, Malerei, Fotografie, Performance, Film – beschäftigen sich mit Körperlichkeit und der uns umgebenden Objektwelt als Ergebnisse virtueller und industrieller Konditionierungen. Die Skulptur *Instrument n°4* zählt zu der Serie *Big Instruments*. Die ersten drei Objekte dieser Serie wurden im Rahmen der 57. Biennale Venedig als Teil seiner Installation »Studio Venezia« für den französischen Pavillon realisiert. Veilhan hatte ein voll funktionsfähiges Aufnahmestudio gebaut und mehr als 200 Musikerinnen und Musiker eingeladen, während der sieben Monate Ausstellungszeit dort zu arbeiten. Die Skulpturen der *Big Instruments* erinnern an Formen historischer Instrumente, an architektonisches Dekor des Art Déco wie auch an Entwürfe des russischen Konstruktivismus. Im Umfeld des italienischen Futurismus hat Luigi Russolo 1916 für seine »Geräuschmusik« einfache große Holzinstrumente, die sogenannten Intonarumori gebaut. Man Ray realisierte 1927 den Hals eines Cello als Skulptur, in die 1980er-Jahre datieren die Musikskulpturen von Stephan von Huene, die Musik und Sprache aufzeichnen und in Sound rückübersetzen.

Xavier Veilhans Skulpturen haben eine erkennbar handwerkliche Dimension, da leichte Materialien genutzt und im Arbeitsprozess eine digitale Design-Phase ausgespart wurde. *Instrument n°4* bricht mit einer Höhe von 2,55 m aus den Kontexten menschlicher Dimensionierung und Nutzung. Mit ihren zwei dominanten Ansichtsseiten – ein leuchtendes artifizielles Blau überrascht auf der Rückseite mit dem Purismus des Holztons – erscheint die Skulptur als Bild, Objekt und Architektur in einem.

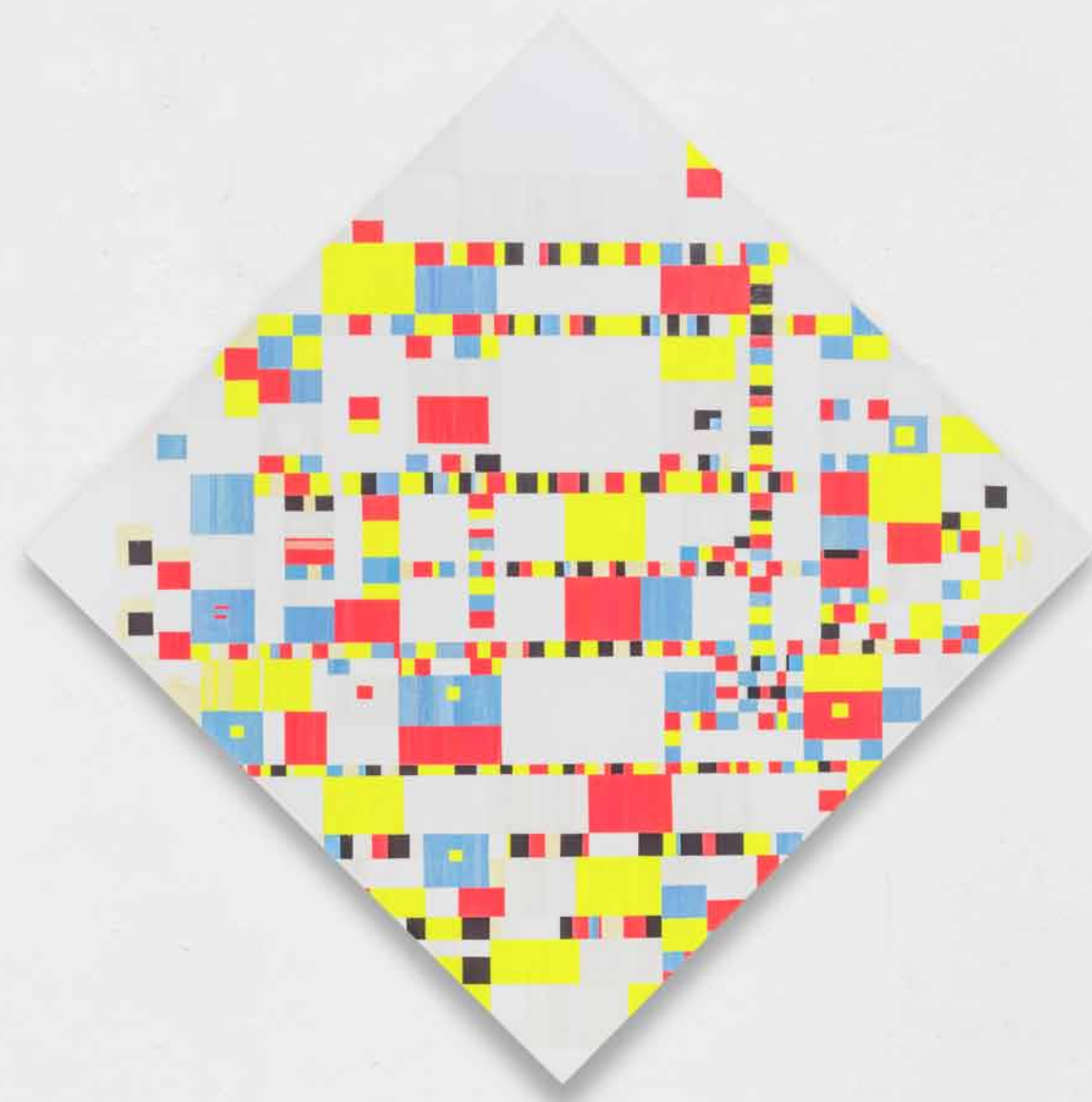
»Ich beziehe mich nicht auf ein bestimmtes Instrument, sondern auf einen Stil und eine Ära: die Zeit, in der

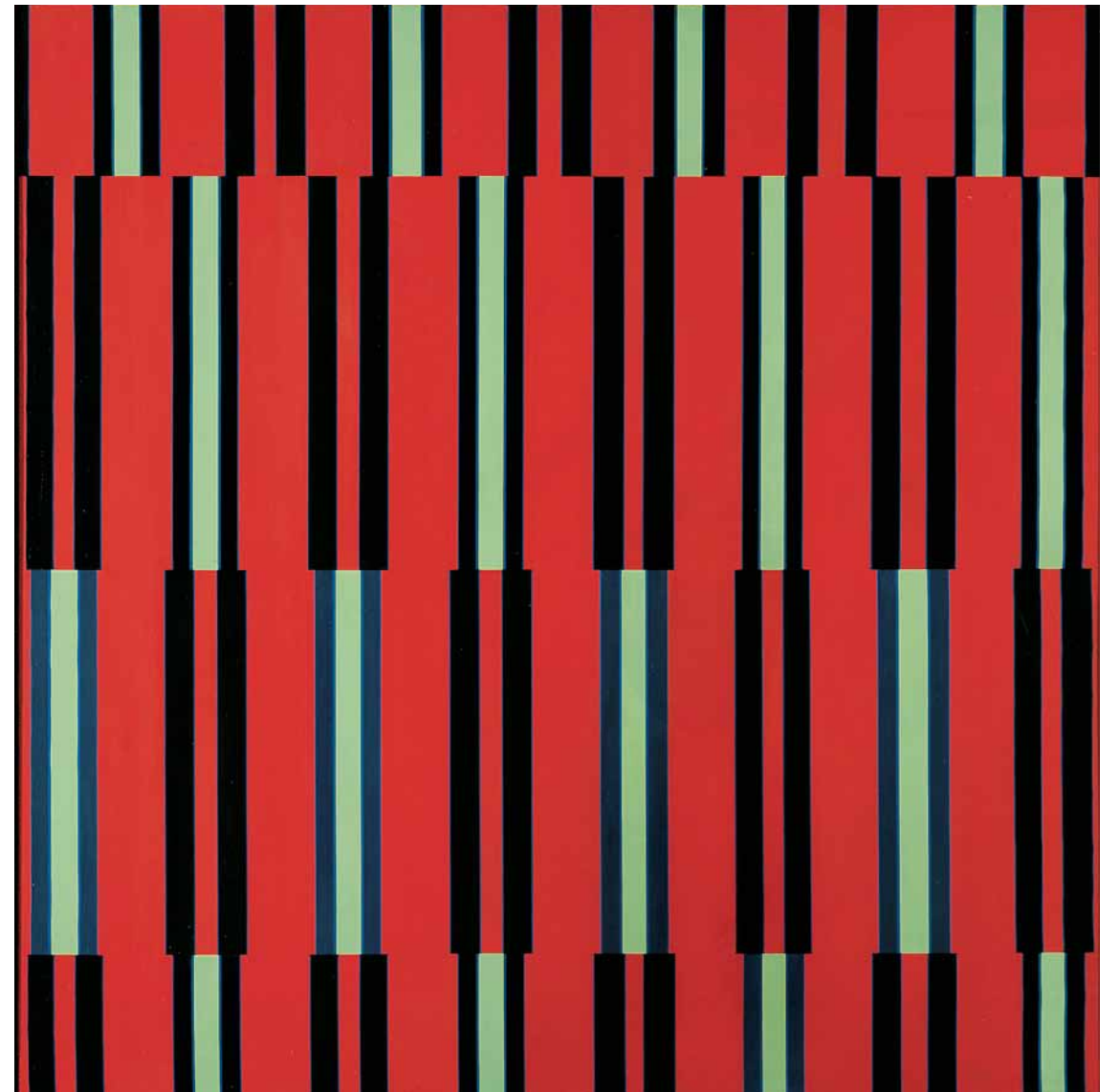
man anfing, dem Gitarrenkörper geometrische Formen zu geben. Einige meiner Instrumente sind stark von der suprematistischen Bewegung inspiriert. Die Geometrie spielt eine wichtige Rolle. Sie beginnt bei den Grundformen – Kreis, Dreieck und Quadrat – und erweitert diese um komplexere Formen. Es ging mir vor allem um den Aspekt der Konstruktion. Mein Ziel war es, dem Instrument eine Dynamik zu verleihen, die über seine Nützlichkeit hinausgeht und mit seiner Verwendung vereinbar ist, sich aber nicht an der Form des menschlichen Körpers orientiert. In dieser Idee liegt eine große Freiheit, eine bildhauerische Freiheit.«¹³

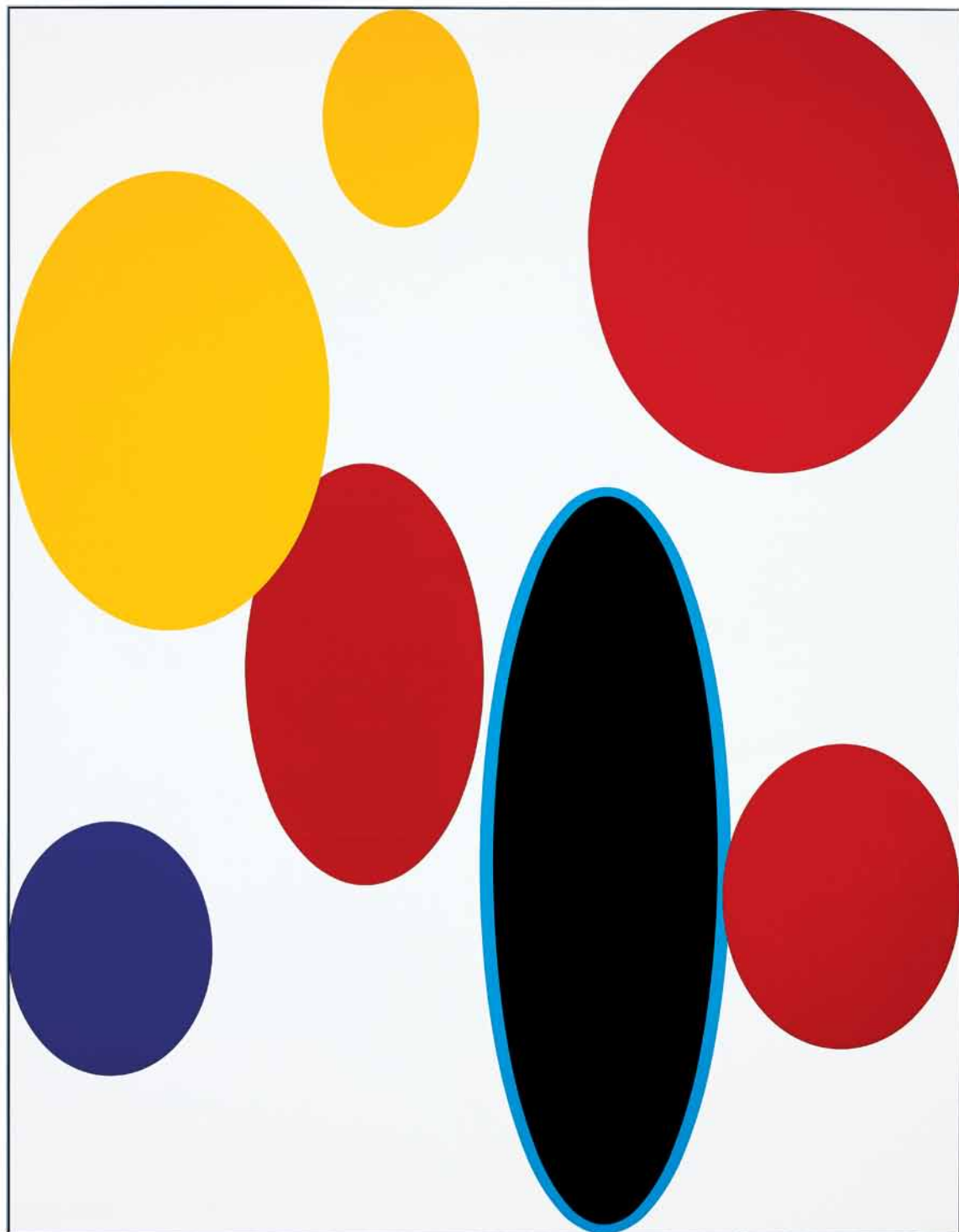
Anmerkungen

- 1 Hölzel, Adolf: »Über künstlerische Ausdrucksmittel und deren Verhältnisse zu Natur und Bild«, in: *Kunst für Alle*, 20. Jg., München 1904, S. 152.
- 2 Itten, Johannes: *Werke und Schriften*, hrsg. von Willy Rotzler, Werkverzeichnis von Anneliese Itten, 2. erg. Aufl., Zürich 1978, S. 374.
- 3 Maur, Karin von: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1985, 2. korr. Aufl. 1994, S. 34.
- 4 Ebd., S. 208.
- 5 Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Ostfildern 2003, Bd. 2, S. 922.
- 6 Maur, Karin von, wie Anm. 3, S. 43.
- 7 Ulrike Flaig, E-Mail an die Verf. vom 2. Mai 2019.
- 8 Fricke, Harald: »Malerei ohne Mythos. ... Arbeiten von Gerwald Rockenschau«, in: Ausst. Kat. *Gerwald Rockenschau*, Georg Kargl Fine Arts, Wien 1999, o.S.
- 9 Hartmut Landauer, E-Mail an die Verf. vom 25. April 2019.
- 10 Maur, Karin von, wie Anm. 3, S. 177. Siehe auch: Koval, Oleksiy: »True Painting I Learn from the Taxi Driver as Well«, URL: <https://oleksiykoval.com/2018/02/03/true-painting-i-learn-from-the-taxi-driver-as-well/> (01. Mai 2019)
- 11 Rees, Lucy: »Discover the Hidden Music in Artist Gregor Hildebrandt's New Show«, in: *Galerie Magazine*, URL: <https://www.galeriemagazine.com/the-soundtrack-of-german-artist-gregor-hildebrandt/> (01. Mai 2019)
- 12 Maur, Karin von, wie Anm. 3, S. 177.
- 13 Xavier Veilhan, E-Mail an die Verf., 25. April 2019.

Gregor Hildebrandt, *Non perderti per niente al mondo* (Paolo Conte), 2019







Über visuelle Codes und den imaginären Soundtrack

Nadine Isabelle Henrich und Sarah Maske

Interview mit Gerwald Rockenschau

Sarah Maske: Über Ihre Ausstellung in der Galerie Thaddaeus Ropac in London sagen Sie, dass Sie mit visuellen Codes spielen. Wie entwickeln Sie diese visuellen Codes?

Spielt der Einsatz von Codes auch für unsere Ausstellung ›Sound on the 4th Floor‹ eine Rolle?

Gerwald Rockenschau: Das sind zwei verschiedene Situationen. Bei der Ausstellung in der Galerie Thaddaeus Ropac in London handelt es sich um eine Einzelausstellung. Ich verarbeite in diesem Fall nur meine eigenen Ideen, meine eigenen Bilder, Objekte und Skulpturen. Hier bei Daimler Contemporary Berlin ist es eine komplett andere Ausgangslage. Wie als DJ arbeite ich mit vorgefertigten Tracks, hier visuellen Tracks, wenn man so will. Diese positioniere ich dann nach persönlichen Kriterien, nach meinem Geschmack, danach, wie ich es dramaturgisch richtig finde, angefangen von der ersten bis zur letzten Arbeit - so komponiere ich übrigens auch eine Einzelausstellung. In erster Linie interessieren mich bei Einzelausstellungen die Architektur, die Räume, und darauf reagiere ich dann. Bei Daimler Contemporary ist es ähnlich, hier habe ich auch auf die architektonische Situation reagiert, wie man ja an den diversen Skizzen, die ich geliefert habe, unschwer erkennen kann. Also, die imposanten Räume der Galerie Thaddaeus Ropac in London - ein Stadthaus des Bischofs von Ely aus dem 18. Jahrhundert in Mayfair ... Ich mag sowas! Das ist für mich total abgefahren (lacht). Ich reagiere darauf und arbeite mit diesen tollen Räumen, nicht dagegen. Ich habe für die Wand im Flur 55, je 12 x 12 x 0,3 cm große schwarze Plexiglasplättchen anfertigen lassen,

welche jeweils mittig mit einer Schraube befestigt wurden. Ich dachte: Das kommt sicher gut, wenn ich diese sehr lange Wand im Gegensatz zu den vorhandenen, regelmäßig angeordneten Bodenfliesen mit einem völlig unorganisierten Muster gestalte. So reagiere ich auf das Bodenmuster und interpretiere die Möglichkeiten, mit Vorhandenem umzugehen. Ich versuche, nach gestaltpsychologischen Kriterien Regelmäßigkeiten und Muster herzustellen oder aufzulösen, eine visuelle Dynamik und Rhythmik zu erzeugen und ich spiele mit diesen Elementen und Gestaltungsmöglichkeiten. Mir geht es dabei um das Spiel. Auch das Spiel mit diversen Codes. Mit visuellen Codes.

SM: Also haben Sie bei uns mit fremden Werken gespielt?

GR: Genau.

SM: Gibt es einen Grund, warum Sie keines Ihrer Werke mit einbezogen haben? Ihre Werke in unserer Sammlung, die Folienbilder oder die Videoskulptur mit ihren rhythmischen Verläufen, hätten sich gut gefügt in dieser Ausstellung.

GR: Meine Arbeit in dieser Ausstellung ist das Design der Ausstellung und einen dramaturgischen Ablauf zu entwerfen, und nach meinen persönlichen Kriterien die ausgewählten Arbeiten zusammenzustellen. Ich habe zudem die Einladungskarte, das Cover der Broschüre, das Plakat und für die Website eine kleine Animation des Sujets gestaltet. Das ist meine Arbeit, mein Beitrag. Da brauche ich keine weitere Arbeit, kein Kunstwerk von mir. Ich finde es so eleganter.

SM: Mir ist aufgefallen, dass in Berichten über Sie diskutiert wird, dass Sie sich von Malerei und Zeichnung abgewandt hätten. Dabei produzieren Sie ja, viele Folienbilder, Bildobjekte, Grafiken. Wie stehen Sie dazu?

GR: Mich interessiert in erster Linie immer das Entwerfen eines Konzepts für eine Ausstellung. Beim Erstellen eines jeweiligen Konzepts gehe ich folgendermaßen vor: Es gibt eine vorhandene Architektur, mir stehen bestimmte Räume, ein Raum, eine Raumflucht zur Verfügung. Was brauche ich, um den Ort jetzt inhaltlich und dramaturgisch möglichst abwechslungsreich und interessant zu bespielen? Und dementsprechend konzipiere, entwerfe ich etwas, damit das dann auch abwechslungsreich ist. Da kann es teilweise sinnvoll sein, mit Bildern oder Objekten an die Wand zu gehen. Oder in einem anderen Raum ist es viel interessanter, von der Wand weg mit einer Skulptur in den Raum hineinzugehen. Nach diesen Überlegungen entwickle und entwerfe ich dann etwas Brauchbares. Seien es Bilder, eine Wandmalerei, eine Installation oder was auch immer. Dementsprechend spiele ich mit einem jeweiligen Medium, mit dem Begriff des Mediums, mit Inhalten oder unter Umständen auch mit Erwartungshaltungen. Was ist ein Bild, was kann ein Bild für mich heute sein oder bedeuten? Also wie interpretiere ich das, auch klassische Medien. Einige meiner neueren Arbeiten sind Intarsien und Reliefs - in Plexiglas.

Nadine Isabelle Henrich: Daran anknüpfend: Seit Ende der 1980er-Jahre arbeiten Sie teils mit farbigen und transparenten Plexiglasscheiben, aber auch mit begehbaren Gerüsten oder Treppen oder aufblasbaren Skulpturen und lenken damit sozusagen die Bewegung des Betrachters im Raum oder schaffen neue Wahrnehmungsmöglichkeiten. Was interessiert oder reizt Sie daran, Raumwahrnehmungen, Betrachterbewegungen in Ausstellungen über das Werk hinaus zu verwandeln oder darauf Einfluss zunehmen?

GR: Es geht mir dabei nicht darum, den Besuchern etwas zu diktieren bzw. sie zu dirigieren. Mir geht es eher darum, Möglichkeiten für eine Raumerfahrung oder für Bewegungsabläufe zu liefern. 1993 habe ich für den österreichischen Pavillon auf der 45. Biennale in Venedig ein Gerüst konzipiert, auf welchem man in großer Höhe an den Wänden entlang gehen konnte. Man konnte den Raum von oben sehen oder aus den oben vorhandenen Fenstern rausschauen und so ungewöhnliche Blickwinkel wählen. Den Besuchern wurden dadurch verschiedene visuelle Sensationen

innerhalb und außerhalb des Pavillons ermöglicht bzw. geboten, in Anführungszeichen gesprochen. Außer dieser ›begehbaren Skulptur‹ waren weder Bilder noch andere Kunstobjekte zu sehen. Andrea Fraser, die ich neben Christian Philipp Müller eingeladen hatte, mit mir den Pavillon zu bespielen, hat auf mein Laufgerüst mit einer Soundinstallation reagiert - zu hören waren in verschiedenen Sprachen sprechende Menschen aus unterschiedlichen Nationen. Das hat die vorhandene soziale Situation wiedergegeben bzw. unterstützt und reflektiert.

Als Künstler mache ich ein visuelles Angebot, wobei sich dann die Frage stellt: Was sehe ich, was geschieht da und was macht das mit mir?

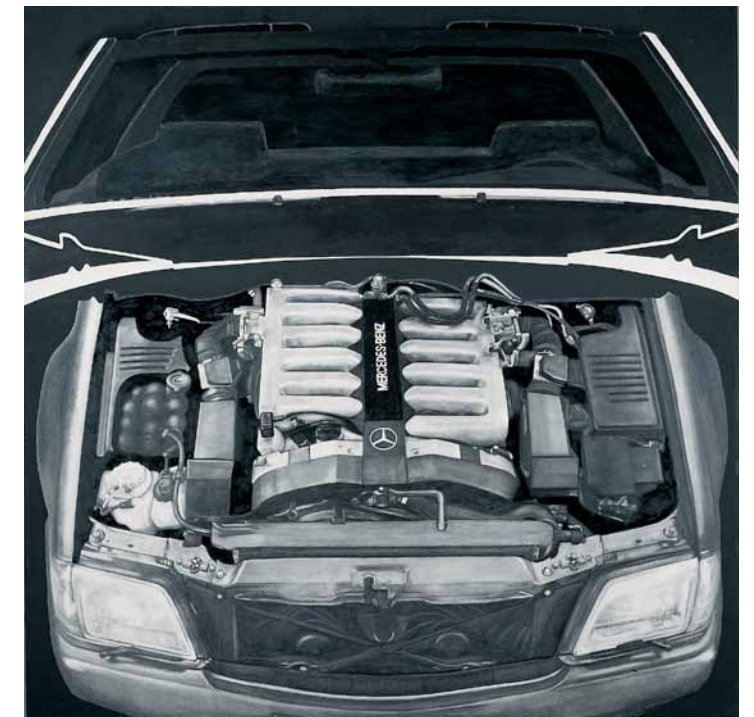
Beim Entwerfen einer Ausstellung definiere ich im Studio über ein computergeneriertes 3D-Modell mögliche Bewegungsabläufe und die Dramaturgie.

NH: Da Sie seit Beginn ihrer künstlerischen Arbeit auch immer wieder als Musiker agiert haben, erst in einer New Wave Band, später als DJ - wie würden Sie Ihre Rolle, wenn sie als DJ arbeiten, sehen im Vergleich zur Arbeit als Künstler und Künstler-Kurator? Beide Situationen haben ja beide Aspekte, die Spannung aufbauen oder mit Erwartungshaltungen umgehen.

GR: Meine Tätigkeit als DJ hat sich hauptsächlich auf die späten 1980er- und die gesamten 1990er-Jahre beschränkt. Zu dem Zeitpunkt, als das Phänomen Clubbing begann, war ich in Wien schon bei den ersten Clubveranstaltungen dabei. Ich habe dort auch 6 Jahre lang als Club-Host agiert. Dann bin ich ausgestiegen. Ich hatte ab einem gewissen Zeitpunkt keine Lust mehr. Ich lebe seit 20 Jahren in Berlin, hier habe ich die Musik nicht komplett aufgegeben, punktuell mache ich das noch immer. Aber ich komponiere jetzt lieber eigene Tracks und veröffentliche diese hin und wieder auf Soundcloud. Und um das hier klarzustellen: Gerwald Rockenschaub ist immer noch DJ, nein, das stimmt schon lange nicht mehr (alle lachen).

Das Leistungsprofil in diesem Metier ist relativ klar. Die Leute wollen tanzen und dafür muss ich als DJ sorgen. Das hat mir als Ausgleich zu meiner künstlerischen Tätigkeit unglaublich viel Spaß gemacht. Das ist doch etwas anderes als im stillen Kämmerlein und vor dem Computer zu sitzen. Außerdem hat man als DJ sofort das Feedback. Entweder die Leute reagieren oder sie reagieren nicht. Wenn sie nicht reagieren, dann weiß man sofort, dass man einen schlechten Job gemacht hat und man hat nur sehr wenig Zeit, das zu korrigie-

Robert Longo, *Untitled (engine)*, 1995



ren. Ich habe auch nie meine Musik, die ich komponiere, bei meinen DJ-Sets gespielt, da sich diese Kompositionen nicht für den Dancefloor eignen. Bis auf einen meiner letzten Auftritte, da hab ich mal zum Spaß einen Track dazwischen gemischt. Das hat dann auch ganz gut funktioniert, denn wenn die Leute mal tanzen, dann tanzen sie zu fast Allem. Es kann noch so arg und abstrakt sein.

NH: Für die Ausstellung ›Sound on the 4th Floor‹ haben Sie ja auch ein Stück komponiert, oder einen Track aufgezeichnet, den man beim Rundgang durch die Ausstellung hören kann. Wie würden Sie das in ein Verhältnis zueinander setzen: Was man visuell wahrnehmen kann und was man hören kann in dem Fall?

GR: Das ist eher assoziativ zu sehen. Ich kombiniere mehrere relativ kurze Tracks. Diese sind meist ca. 2 Minuten lang. Sehr sparsam instrumentiert. Da ist zum Beispiel ein Klavierstück. Ein Klavier, auf dem ich einige Takte lang nur einen Ton spiele. Einen Ton, immer wieder, immer wieder. Das kann nerven, aber ich kann diesen einen Ton schneller oder langsamer spielen, an einer dramaturgisch relevanten Stelle einen Harmoniewechsel einbauen, oder alles mittels diverser Effektverläufe variieren und dadurch die ganze Nummer etwas abwechslungsreicher und interessanter gestalten. Dann habe ich noch eine Drum-Spur dazu programmiert, welche die Klavierspurrhythmisch ergänzt oder auseinandernimmt. Kurz denkt man, man hätte einen geraden Beat, aber dann ist er auch schon wieder weg.

Es geht dabei um musikalische Strukturen, welche allerdings nicht illustrativ gedacht sind. Es läuft darauf hinaus, dass die Musik vordergründig nichts mit der Ausstellung zu tun hat, aber dann doch wieder auf eine abgefahrene Art und Weise. Es ist meine persönliche akustische Interpretation dessen, was man sieht, mein persönlicher Soundtrack, sozusagen mein spezieller Audioguide.

Die ganze Ausstellung ist ja von meiner Seite her assoziativ aufgebaut. Ich nehme als Beispiel das Bild von Robert Longo - man sieht einen Motor, und jeder, nicht nur ich - jeder weiß sofort, wie ein Motor klingt. Manche Bilder haben einen Sound oder einen Rhythmus in sich. Ich bin ein musikalischer Mensch und weil ich mich viel mit Musik beschäftige, habe ich naturgemäß auch musikalische Ideen. Ich gehe auf der Straße und sehe etwas, was mir interessant erscheint und ich habe eine Bildidee, eine Idee für eine Skulptur oder eine Installation. Wenn ich irgendwo ein Geräusch oder Ähnliches höre, habe ich meistens sofort eine Idee für einen Track, für ein Musikstück. Am Laptop erzeuge ich dann zum Beispiel ein Sample. Ich nehme über einen Synthesizer, ein Modulare System, etc. - alles Software - ein zeitlich begrenztes Sample auf und dieses Soundfile kann ich dann wieder in einer anderen Software öffnen und dort gewisse Manipulationen vornehmen und so einen speziellen Sound erzeugen. Diesen spiele ich in einen Sequenzer und kann dann dort verschiedene Spuren übereinander legen - ist ein komplexes Ding.

Diese Soundschrauberei dauert dann auch mal bis vier Uhr nachts oder länger.

So ähnlich habe ich auch versucht, diese Ausstellung zu komponieren, einen dynamischen Fluss reinzukriegen.

Als DJ bin ich engagiert, den Tanz zu gewährleisten und da gibt's natürlich auch eine Dramaturgie - wie fange ich an, wann mache ich einen Break oder nur einen angedeuteten Break und was spiele ich danach. Meine bevorzugte Musik ist Clubmusik, Techno, House und die diversen Derivate, die es da gibt. Außerdem liebe ich die Pet Shop Boys. In jedem meiner DJ-Sets hatte ich mindestens einen Track von den Pet Shop Boys.

SM: Also Sound ist für Sie in Ihrem Leben und in Ihrer Karriere wichtig, aber nur auf der Seite des DJs. Und nicht auf der Seite Ihres künstlerischen Werkes? In den 1990er-Jahren hat sich ja das Genre der Sound Art etabliert in der Wissenschaft/Forschung. Gibt es Aspekte von Sound Art in Ihrem Werk?

GR: Ich habe das immer auseinander gehalten. Ich hatte bis jetzt nie eine brauchbare Idee meine Soundarbeiten in einer meiner Ausstellungen einzusetzen. Außerdem finde ich es da sinnvoller und produktiver, die Konzentration ausschließlich auf das Visuelle zu beschränken. Aber ich habe im Kunstbereich manchmal auf Partys aufgelegt. Oft irrtümlicherweise. Das Kunstpublikum hat in den 90ern ja eher nicht getanzt. Und für den DJ ist das frustrierend.

Der Club »the audioroom« in Wien, in welchem ich Gastgeber war, war kein Kunstclub. Wir hatten internationale und lokale DJs und VJs haben für das visuelle Unterhaltungsprogramm gesorgt.

In meinen Einzelausstellungen mache ich keinen Sound. Ab und zu spielt sich der Sound assoziativ ab, vielleicht, weil ich ein Bild nach musikalischen Kriterien gestaltet habe oder eine Wandinstallation mache wie die vorhin beschriebene Arbeit für die Galerie Thaddaeus Ropac in London, wo schwarze Plexiglasplättchen sich wie eine Notation über die Wand ziehen. Diese Installation ist sehr musikalisch und hat eine rhythmische Dramaturgie. Meine Ausstellungen sind eigentlich immer nach einer visuellen Dynamik und einem imaginären Soundtrack aufgebaut.

NH: Anknüpfend daran, in der aktuellen Ausstellung »Sound on the 4th Floor« - der Titel suggeriert es: Man denkt erst einmal, es ist eine Ausstellung, wo es viel zu

hören gibt. Die Ausstellung ist nun aber so konzipiert, dass man die Möglichkeit hat, sie auch in kompletter Stille zu durchlaufen. Sound ist nur eine Ebene, die angeboten wird. Es gibt unterschiedliche Rezeptionsmöglichkeiten, die Sie den Besuchern anbieten. Die auch gewählt werden können. Das war sicher auch eine bewusste Entscheidung.

GR: Ja, natürlich.

NH: Es gibt kein Durcheinander der Klänge im Raum. Und vielleicht dazu explizit gefragt: Sie haben sich entschieden, 15 Videoarbeiten in einem Display zusammenzufassen, das einem langen Turntable ähnelt, alle Videos werden im gleichen Format gezeigt, der Sound ist über Kopfhörer ansteuerbar. Vielleicht können Sie zu dieser Entscheidung noch etwas sagen.

GR: 15 Monitore an der Wand - das sieht für mich nicht wirklich elegant aus. Sollen es gleiche Monitore sein, oder verschiedene - das sind lauter Entscheidungen, die visuell unter Umständen wehtun. Und dann hat man viele hässliche Kabel da runterhängen und diverse Stecker. Das möglichst alles verschwinden zu lassen und visuell auszuschalten, ist das Ergebnis reiner ästhetischer Pragmatik.

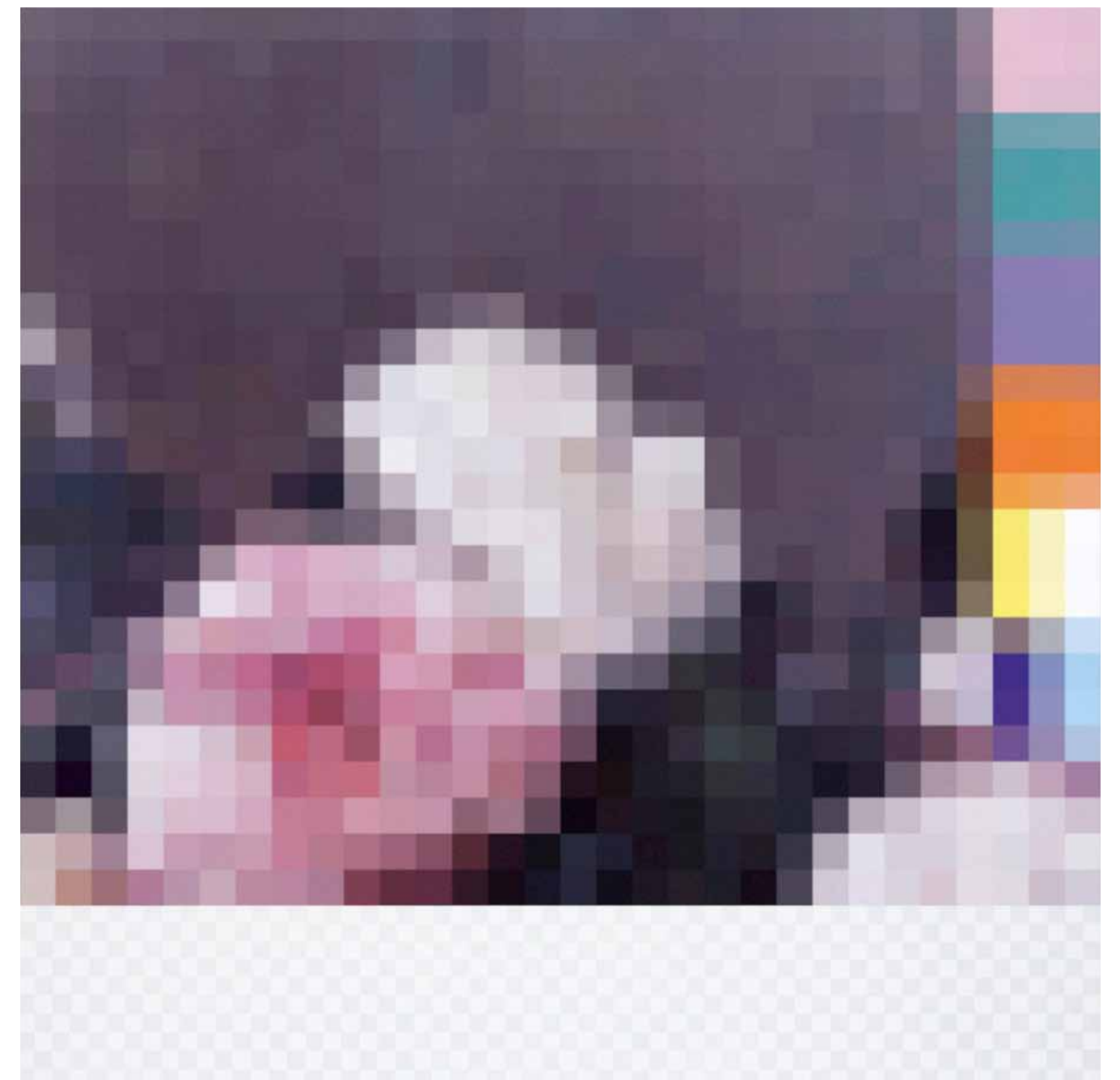
NH: Es gibt Trigger Points, mit denen man den Sound der Werke ansteuern kann.

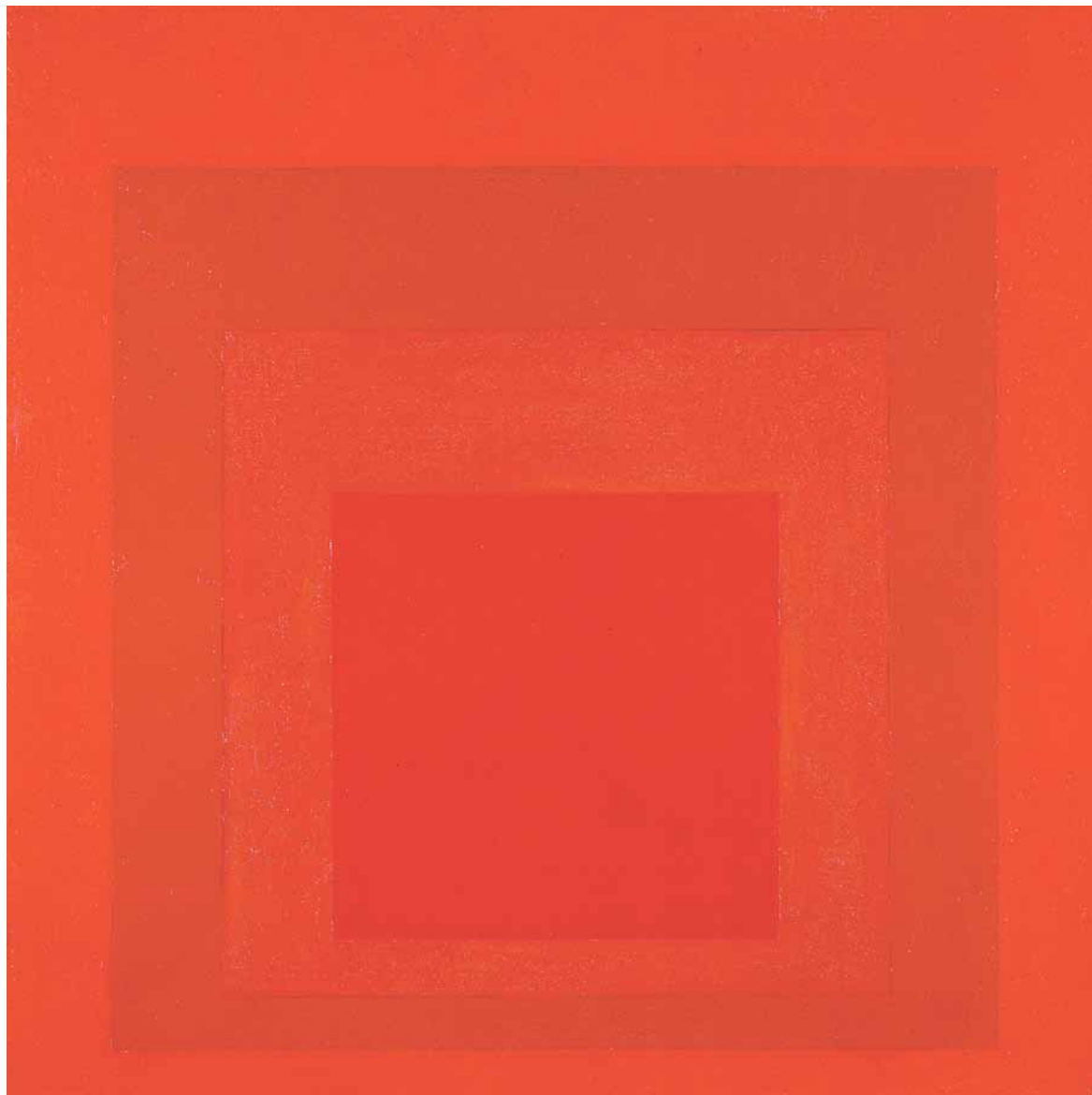
GR: Die Arbeiten haben Sound ganz unterschiedlicher Natur. Für mich war es interessant, das Thema assoziativ anzugehen. Manche Arbeiten haben mit Sound auch eher weniger zu tun. Manche mehr. Was bezeichnet man als Sound, was definiert man als Sound? Die Uhr von Alicja Kwade macht für mich in einer »Sound-Ausstellung« absolut Sinn, unabhängig davon, ob man das Ticken hört oder nicht. Oder wie das Motor-Bild von Robert Longo. Man sieht das Teil und man hat sofort einen Sound. Also ich zumindest. Zu manchen Bildern hat man unmittelbar einen imaginären Sound. Bei anderen Arbeiten, wie bei den Bildern von Albers und Arp, ist das ja eher nicht so sehr der Fall - diese baue ich wie eine ansteigende Lautstärke auf. Das ist dann meine Soundassoziation zu diesen Bildern.

NH: ...Wie der individuelle imaginäre Soundtrack, den jeder unterschiedlich hört...

GR: Ich liefere dafür die visuelle Plattform - der imaginäre Soundtrack ist für mich natürlich schon da.

SM: So wie manche Menschen Farben sehen, wenn sie Töne hören. Nur eben anders herum.





Komposition in Musik und Kunst

Sarah Maske

Der Begriff der Komposition stellt nicht nur für die Musik eine bedeutende Grundlage dar. In der bildenden Kunst ist Komposition verbunden mit Aufbau und Struktur, Perspektive und Symmetrie – Begrifflichkeiten, die mit unterschiedlicher Gewichtung ebenso für die Musik relevant sind. Musikalische Komposition meint das »in Noten fixierte [und vervielfältigte] musikalische Werk«, abstrakter und allgemeiner gefasst eine »nach bestimmten Gesichtspunkten erfolgte kunstvolle Gestaltung, Zusammenstellung«.

Farbkomposition - Josef Albers

In der bildenden Kunst wird der Begriff der Komposition für formale Gestaltungsentscheidungen innerhalb eines Kunstwerkes verwandt. Exemplarisch sollen hierfür Josef Albers Werke *Homage to the Square: Between 2 Scarlets* von 1962 und *Study for Homage to the Square: Opalescent* von 1965 stehen.

Josef Albers kam 1920, nach dem Studium in Berlin, Essen und München, bereits 32-jährig ans Bauhaus in Weimar und studierte zunächst bei Johannes Itten. Als Leiter der Glaswerkstatt gab Albers Kurse in Materialkunde und beeinflusste als Bauhaus-Meister über zehn Jahre mehrere Generationen von Studenten. Albers erste abstrakte Bilder datieren in das Jahr 1913, aber erst seine Glasfensterentwürfe der 1930er-Jahre markieren prägnante Entwicklungsschritte zu visuell wahrnehmbarer Räumlichkeit auf planer Fläche. 1949 beginnt Albers mit seiner bekanntesten Bildserie *Homage to the Square*, die der Autonomie der Farbe eine bis dahin unbekannte Absolutheit einräumt. Mehrere tausend Farbkompositionen sind bis zu sei-

nem Tode 1976 als Teil der Serie entstanden. Weitere Resultate seiner Erforschung von Farbwirkungen hat er in dem Buch »Interaction of Color« (1963) niedergelegt. »Ausgehend von einem Quadratraster entwickelte er einen Bildtypus mit drei bzw. vier verschachtelten Quadraten, mit dem Ziel, die autonome Farbe als »Träger der Bildhandlung« vorzuführen und beliebig modifizierbare Interaktionen der Farbe sichtbar zu machen. Sein zentraler Gestaltungslehrsatz – ein Maximum an Wirkung ist bei einem Minimum an Aufwand zu erreichen – ist mehr als ein ökonomisches Prinzip. Albers verstand seine Kunst philosophisch als eine Parallele zum Leben. Mit *Homage to the Square* wollte er »Meditationstafeln« für das 20. Jahrhundert schaffen.«¹

Notation - Rune Mields

Musik- und Bildkompositionen verbinden sich in vielen Beispielen der Kunst. Bei Rune Mields »Welt ich bleibe nicht mehr hier« (*Bachkantate Nr. 82*) von 1991 wird das Thema der Notation aufgenommen. Mields Notation liegt die Arie Nr. 2 »Schlummert ein, ihr matten Augen« aus der Kirchenkantate »Ich habe genug« von Johann Sebastian Bach, BWV 82, zu Grunde. Es existieren drei Systeme mit der Melodie für Vokalstimme (Bass) und die Begleitung (Auszug), die Gesangslinie ist mit deutschem und englischem Text unterlegt. Musik und Text durchdringt eine Erscheinung des Todes, die einen Menschen mit sich trägt: Es ist ein Knochenmann in dessen Armen der Schatten einer Gestalt ruht. »Keinem zweiten Komponisten aus der Geschichte der Musik verdankt die Kunst unseres Jahrhunderts so viele Anregungen wie Johann Sebastian Bach.«² Diese Bezü-

ge erwiesen sich in vielen Fällen als Variationen des Themas der Doppelheit des Expressiven und der Mathematik.³ Diese Dopplung reizt Mielsds bei Bach, zieht sich aber unabhängig von ihrer Auseinandersetzung mit Bach grundsätzlich durch ihr Œuvre. Gegenstand ihres Werkes ist die bildlich-malerische Untersuchung von Ordnungen. Die Künstlerin versammelt, studiert und bündelt vorhandene Ordnungssysteme, um deren Strukturen in ihren Bildern visuell erfahrbar zu machen. Neben mathematischen Systemen verschiedenster Hochkulturen untersucht sie zentrale Fragestellungen der Geometrie und Musik, Fragen nach dem magischen Quadrat, der Zentralperspektive, nach Ziffernsystemen in China, Babylon und Ägypten sowie ursprünglichen Ordnungen in diversen Schöpfungsmythen.

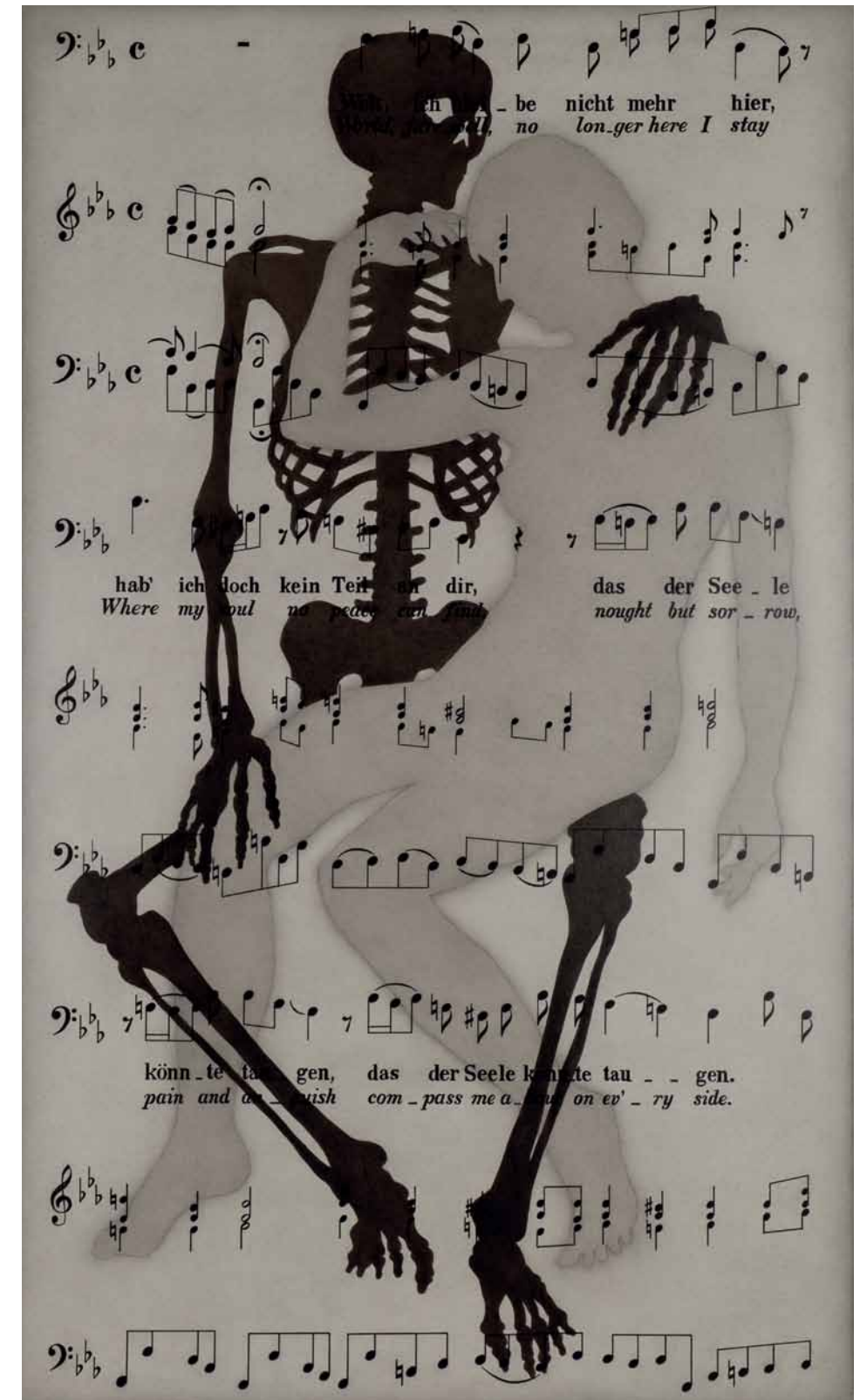
Der Text der Arie in Rune Mielsds Gemälde lautet:

Schlummert ein, ihr matten Augen,
 Fallet sanft und selig zu!
 Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
 Hab ich doch kein Teil an dir,
 Das der Seele könnte taugen.
 Hier muß ich das Elend bauen,
 Aber dort, dort werd ich schauen
 Süßen Friede, stille Ruh.

Musikalische Komposition als Teil einer Videoarbeit - Park Chan-kyong

Park Chan-kyongs *Flying* von 2005 basiert auf dem Soundtrack ›Double Concerto‹ von 1977 des in Südkorea geborenen Komponisten Yun Isang. Dabei handelt es sich um ein 34 Minuten dauerndes Stück, basierend auf Oboe, Harfe und kleinem Orchester. Das Video thematisiert den bis heute andauernden Konflikt zwischen Nord- und Südkorea. Park Chan-kyong referiert auf das, was er als ›kolonial unheimlich‹ bezeichnet, eine Theorie, die für das Verständnis seiner visuellen Arbeit von entscheidender Bedeutung ist. Der Künstler setzt sich mit dem Bruch zwischen der koreanischen Vergangenheit und ihrer Gegenwart auseinander, aus seiner Sicht eine Art kollektive Amnesie, die durch die rasche wirtschaftliche Entwicklung des Landes beeinflusst wird und sogar die jüngste Vergangenheit zu einer unbekannteren, fast geisterhaften Figur werden lässt. In seinem Film gibt Park den Spuren des Kalten Krieges ein enigmatisches Bild - als ungelöste Tragödie. Der Film basiert auf dokumentarischen Aufnahmen des Fluges von Seoul nach Pjöngjang aus dem Jahr 2000 des damaligen südkoreanischen Präsidenten Kim Dae-jung, auf dem Wege zu einem Gipfeltreffen mit dem nordkoreanischen Führer Kim Jong-il. Park wirft den retrospektiven Blick eines Romantikers auf das, was heute als Höhepunkt der innerkoreanischen Versöhnung angesehen wird, indem er mit Slow Motion-Effekten arbeitet und den Soundtrack ›Double Concerto‹ von Yun Isang dem Film unterlegt. Dieses Konzert basiert auf einem koreanischen Märchen. Hierin verliebt sich eine harfenspielende Prinzessin in einen

_ Rune Mielsds, ›Welt ich bleibe nicht mehr hier‹
 (Bach Cantata No. 82), 1991



schalmeienspielenden Kuhhirten. Der König, über die nicht standesgemäße Wahl seiner Tochter erzürnt, verbannt beide als Sterne an die entgegengesetzten Enden der Milchstraße. Als Gnade dürfen sie sich jedoch einmal im Jahr, am 7. Juli, in der Mitte der Milchstraße treffen. »Dem erzählenden Sujet«, so schreibt Walter-Wolfgang Sparrer in seiner Analyse des Stücks, »entspricht eine formale Gestaltung, die weniger Entwicklungs-, sondern vielmehr Reihungsprinzipien verfolgt. Ausgehend von europäischen Formvorstellungen ließe sich das einsätzliche Werk, das wie Franz Liszt in seinen symphonischen Dichtungen das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit entfaltet, wie folgt charakterisieren: Auf einen eher raschen ersten Satz folgt ein langsamer Satz, der in den schnellen dritten übergeht. Dieser mündet in eine Solokadenz der Harfe, die jedoch noch nicht das Ende der Komposition signalisiert: Denn in den dritten Satz ist ein »Duo« der Soloinstrumente eingefügt. [...] Das Sujet der Komposition knüpft an das real zu beobachtende Phänomen der Mauser an: In Korea sind einige Tage vor dem 7. Juli kaum Elstern zu sehen, und wenn die Elstern nach dem 7. Juli wiederkehren, haben sie Federn verloren. Bei dieser Gelegenheit wird den Kindern das Sternenmärchen erzählt. Die Elstern seien unterwegs gewesen, um die Liebenden zueinander zu bringen, und hätten bei dieser schweren Arbeit Federn lassen müssen. Auch Isang Yun meint mit der Stoffwahl mehr als nur diesen: Er will erinnern an das durch fremde Mächte 1945 getrennte Korea. Während der Himmel, wenn auch nur an einem Tag im Jahr, die Gnade der Wiedervereinigung gewährt, blieben entsprechende Verhandlungen in Korea bisher ohne Erfolg.«⁴

Anmerkungen

- 1 Seidel, Claudia: »Josef Albers«, in: Wiehager, Renate (Hrsg.): *Minimalism in Germany. The Sixties*, Ostfildern 2012, S. 224.
- 2 Vgl. für einen Überblick: Bach, Friedrich Teja: »Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne«, in: Maur, Karin von (Hrsg.): *Vom Klang der Bilder, Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, München 1985, S. 328-335, hier: S. 328.
- 3 Ebd.
- 4 Sparrer, Walter-Wolfgang: Yun Isang »Double Concerto«, 1977, URL: <http://www.boosey.com/cr/music/Isang-Yun-Double-Concerto/4998> (01. Mai 2019)

— Park Chan-kyong, *Flying*, 2005, video stills



Strategien akustischer Immersion in der zeitgenössischen Kunst

Nadine Isabelle Henrich

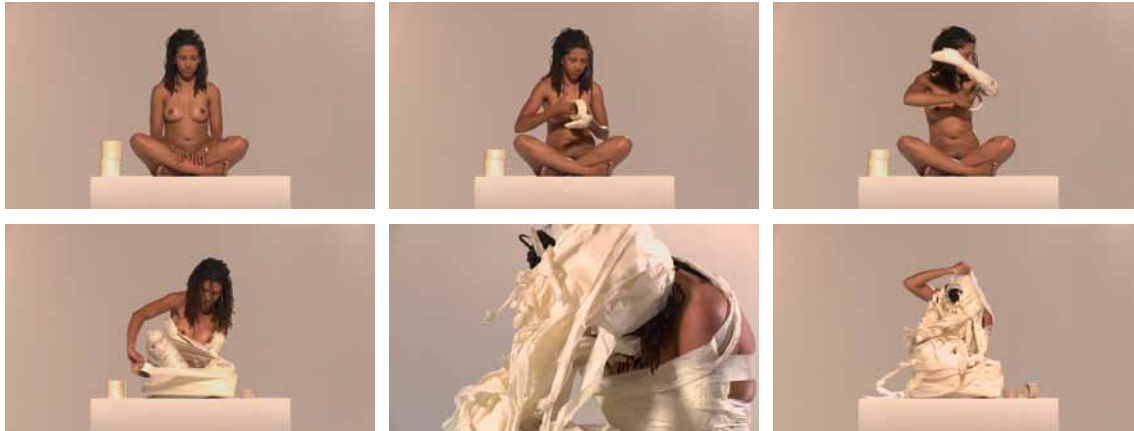


In der zeitgenössischen Kunst findet sich bereits seit den 1960er-Jahren ein gesteigertes Interesse an Umgangsweisen mit und Erfahrungsformen von Immersion.¹ Die jüngste Entwicklung ist seit den 2010er-Jahren verbunden mit der massentauglichen Verfügbarkeit von Virtual und Augmented Reality. In diesem Kontext ist Marshall McLuhans Begriff des ›akustischen Raumes‹ (engl. ›acoustic space‹) von zentraler Bedeutung und verweist darauf, wie Geräuschkulisse und Raumerfahrung einander bedingen und wechselseitig gestalten.² In der Videokunst ist die ›Geräuschkulisse‹ ein besonders effektives Instrument, um den Betrachter in das visuelle Geschehen hineinzuziehen und dessen räumliche Erfahrung, wie der Begriff selbst widerspiegelt, in den Bildraum zu verlagern. Hierbei lassen sich Synthesen aus Bildgeschehen und eigener Erinnerung evozieren, indem vertraute Geräusche urbaner Räume oder alltäglicher Handlungen die Wahrnehmung auf Bildebene mit persönlichen Assoziationen außerhalb des Bildes verknüpfen. Auch Brüche, Dissonanzen und Spannung können durch kontrastierende Stimmungen oder Kontraste zwischen Geräusch und Bild geschaffen werden. Die phänomenologische Qualität von Klang positioniert Geräusche zentral im zeitgenössischen Diskurs, der sich verstärkt in Richtung einer Ästhetik der Immersion entwickelt. In ihrer 2007 erschienenen Dissertation ›Ästhetik der Immersion‹ definiert die Amerikanistin Laura Bieger in diesem Kontext: »Die Ästhetik der Immersion ist eine Ästhetik des Eintauchens, ein kalkuliertes Spiel mit der Auflösung von Distanz. Sie ist eine Ästhetik des empathischen körperlichen Erlebens und keine der kühlen Interpretation. Und: sie ist eine

Ästhetik des Raumes, da sich das Eintaucherleben in einer Verwischung der Grenze zwischen Bildraum und Realraum vollzieht.«³ Um jene Grenze zwischen Werk und Rezipientinnen und Rezipient aufzulösen sind Geräusche ein effektives, vielseitiges künstlerisches Instrument, das ein ›Eintauchen‹ auch im Sinne einer physischen Wahrnehmung fiktiver Räume ermöglicht, indem akustisch Immersionseffekte evoziert werden.

Dornen im Ohr: Geräusch, Körper, Selbstbestimmung - Ma Qiusha & Lerato Shadi

In den Videoarbeiten der chinesischen Künstlerin Ma Qiusha und den Performances der südafrikanischen Künstlerin Lerato Shadi werden Geräusche und Körper(zustände) miteinander in Beziehung gesetzt. Fragen an die eigene Kindheit (Ma Qiusha) sowie Selbstbestimmtheit vs. gesellschaftlicher Kontrolle (Lerato Shadi) werden hierbei in Kombination aus physischer Handlung und durch diese ausgelösten, schier unerträglichen Geräuschen verhandelt. Betrachtung und akustische Wahrnehmung etablieren hierbei eine Spannung zwischen ästhetischem Erleben und nervenden oder unangenehmen Geräuschen, die mit Nervosität und Schmerz assoziiert werden. Es ist zumeist das Vokabular der neuen Medien sowie Video, begleitet von Collage und Aquarellen, mittels welchem Ma Qiusha ihre oftmals intimen, autobiografischen Themen zum Ausdruck bringt. Die Künstlerin arbeitet in einem Studio im Bezirk Shunyi, 30 Kilometer nordöstlich des Zentrums von Peking. In der Videoarbeit mit dem lyrischen Titel *All My Sharpness Comes*

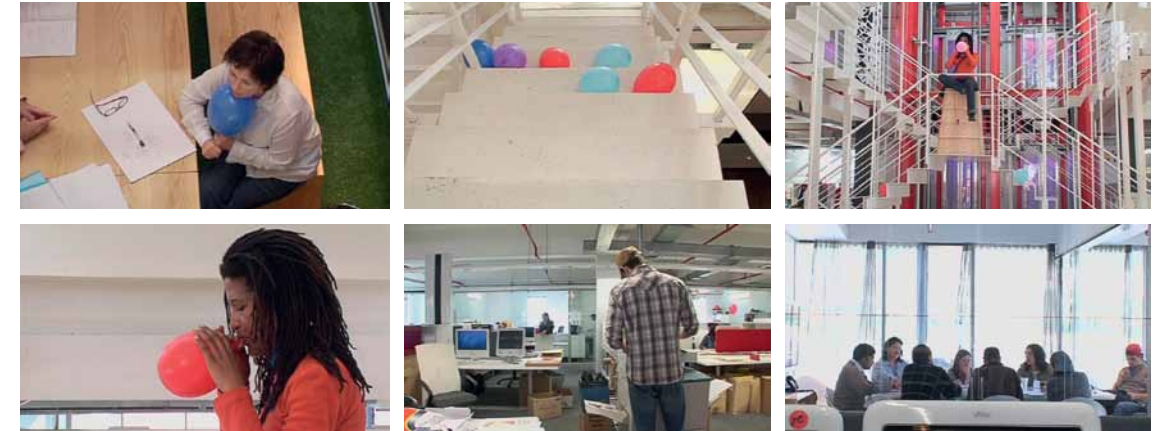


From *Your Hardness*, 2011, blickt der Betrachter von oben auf die blassen Beine der Künstlerin, beschaut mit reinweißen Schlittschuhen, die rückwärts rasend und eindringlich schleifend über den Asphalt kratzen. In der audio-visuellen Kombination des Videos verbinden sich das unschuldig kindliche Bildmotiv und die unangenehme, fast aggressiv erscheinende Geräuschkulisse zu einer eindringlichen Symbiose von Schönheit und Unbehagen. Je nach Position der Kufen verändert sich auch der Ton des Schleifgeräusches, das konstant den Weg hinweg über den Straßenasphalt begleitet. Die Schlittschuhe und die Straße bedingen eine wechselweise Abnutzung, indem die Kufen seitlich positioniert schärfer werden oder eben abstumpfen und dabei fortwährend in den Asphalt hineinkratzen. Der autobiografische Bezug zur Kindheit der Künstlerin, die im Video den Weg vom Haus ihrer Großmutter zum eigenen Zuhause nachzeichnet, lässt das Werk als vielschichtiges Wortspiel für frühe Prägungen, familiäre Einflussnahme und die persönliche Entwicklung lesbar werden. Vor ihrem siebten Geburtstag entschieden die Eltern der chinesischen Künstlerin für sie eine Karriere als Musikerin. Sie kauften ein Akkordeon und schrieben sie an der örtlichen Musikhochschule ein. Als das Akkordeon für die junge Ma zu schwer war und sie die Musik aufgab folgte Zeichenunterricht. Streng und fordernd sah die Mutter durch das Fenster des Klassenzimmers und stellte sicher, dass ihre Tochter gute Fortschritte machte.⁴ Wenn die Tochter einen Fehler machte, ging ihre Mutter hinein und zwickte sie schmerzhaft in die Innenseite ihrer Beine. Das intensive Geräusch der Arbeit, das den Anblick der dahinrasen-

den Beine begleitet, wirkt in *All My Sharpness Comes From Your Hardness* auf das körperliche Empfinden der Rezipientinnen und Rezipienten ein, stört gezielt eine ruhige Betrachtungsweise, vermittelt Nervosität und referiert auf die Kindheitsmomente von Leistungsdruck und alltäglichen Bestrafungsritualen.

Lerato Shadi

Mmitlwa bezieht sich auf eine Setswana-Redewendung, die eine verzwickte, heikle Situation, für die man Verantwortung übernehmen muss, beschreibt und mit »Dorn« übersetzt werden kann. Die Künstlerin erscheint nackt, auf einem weißen Sockel sitzend, vor einem weißen Hintergrund. Shadi wickelt sich selbst mit weißem Klebeband ein, um dieses, ungleich schmerzhafter, anschließend wieder zu entfernen. Obwohl ungeschnitten erscheint das Video zweigeteilt: Während das »Cocooning« eine eher zeichenhafte, meditative und spielerisch-erotische Konnotation hat, ist das Entfernen des Klebebandes ruppig, gewaltvoll und fast masochistisch. Die gesamte Aktion, die etwas mehr als 25 Minuten dauerte, ist aus drei verschiedenen Kameraeinstellungen dokumentiert, die beim Betrachten des Videos eine körperliche, fast schmerzhaft Reaktionen evozieren. Folgt man dieser emotionalen Lesart, so scheint die Arbeit eine Parabel für die Selbstbestimmtheit und Eigenverantwortlichkeit im Leben zu sein. Hat man die Anspielungen auf gesellschaftliche Prozesse in Südafrika zur Kenntnis genommen, wird schnell deutlich, dass sich Shadi in ihrem konzeptuellen Schaf-



fen insbesondere Themen wie der Wiederholung von Alltäglichkeiten und unserem Umgang mit Zeit widmet. Shadi verwendet in ihren Titeln oft Sprichwörter oder Begrifflichkeiten, die eng verwandt mit der Kultur ihrer Herkunft sind. »Hema« und »Mmitlwa« sind Begriffe in Setswana, eine der elf offiziellen Landessprachen Südafrikas und Muttersprache von Lerato Shadi. *Hema* kann als Substantiv »Atem« oder aber auch mit dem Imperativ »Atme!« übersetzt werden und ist der Titel einer sechsstündigen Performance der Künstlerin, die bereits 2007 in einem Bürogebäude in Kapstadt stattgefunden hat. Shadi sitzt während der vollen Dauer auf einem Sockel im Treppenhaus und bläst ihre Atemluft in farbige Luftballons. Das leichte Schweben der Ballons durch das Treppenhaus, ihre bunte Farbigkeit und die scheinbare Beiläufigkeit der künstlerischen Aktion im Büroalltag stehen im krassen Gegensatz zu der physischen Anstrengung, die notwendig ist, um fast 800 Luftballons ununterbrochen aufzublasen. Shadi vorortet diese Performance in einer modernen Arbeitsumgebung, in der grundsätzlich die (Lebens-)Zeit gegen eine Entlohnung gehandelt wird. In ihren Performances thematisiert die Künstlerin das Verstreichen der Zeit nicht selten mit Hilfe der ablesbaren, körperlichen Anstrengung und Erschöpfung, und es gelingt ihr, diese Aspekte auch in das Medium Video zu transferieren. Folglich stehen trotz gewisser Ähnlichkeit, hinsichtlich einer fortlaufend wiederholten, banal anmutenden Handlung die performativen Videoarbeiten Shadis in starkem Kontrast zu den Arbeiten Heimo Zobernigs, dessen Handlungen betont mühelos, einfach sind.

Als ob die Zeit still stünde: Geräusch & Zeitempfinden - Heimo Zobernig

In seinem Aufsatz »Soziologie der Sinne« setzte sich Georg Simmel schon 1907 mit dem genuin flüchtigen Charakter von Geräuschen auseinander und beschrieb diesen im Dualismus zum visuell wahrnehmbaren Objekt: »Im allgemeinen kann man nur das Sichtbare »besitzen«, während das nur Hörbare mit dem Moment seiner Gegenwart auch schon vergangen ist und kein »Eigentum« gewährt«⁵. Die menschliche Erfahrungswelt des Akustischen ist demnach mit Vergänglichkeit und Zeitempfinden eng verknüpft. 1989 entstehen die ersten Videos *Nr. 1, 2, 3* und *4*, deren Gestaltungsprinzip noch für viele weitere der Videoarbeiten Heimo Zobernigs bestimmend sein sollte: Über einen festgelegten Zeitraum hinweg perpetuiert ausgeführte einfache Handlungen werden mit frontaler Kameraeinstellung aufgezeichnet. Video *Nr. 1* zeigt Zobernig mit blonder Langhaarperücke auf einem Sessel sitzend und die Blasen einer Luftpolsterfolie zerknackend. Nach dem 1981 entstandenen Video *de nada* und der zwischen 1983 und 1987 geschaffenen Gemeinschaftsarbeit mit Helmut Mark *Heimat* werden ab 1989 - von einzelnen Ausnahmen abgesehen - die von Zobernig alleine geschaffenen Videos durchlaufend mit Zahlen bezeichnet. Die nummerierte, fortlaufende Serialität der Videoarbeiten verstärkt das Bewusstsein vom Verrinnen der Zeit, während eine Luftblase nach der Anderen unaufhaltsam sinnlos und knackend zerdrückt wird. Ähnlich unerträglich erscheint das Ticken im Innern der Arbeit *Watch* der Künstlerin Alicja Kwade. Welche

_ Heimo Zobernig, Nr. 1, 1989, video stills



Bedeutung das Thema Zeit im Werk der Künstlerin einnimmt, lässt sich an dem wiederkehrenden Motiv der Uhr ablesen. Der Gegenstand evokiert die Tradition des Vanitas-Stilllebens, in der die Uhr als Memento Mori fungiert, als Erinnerung an die kurze Zeit, die einem Leben beschieden ist. Die Arbeit *Watch*, 2009, besteht aus aneinander montierten, rundum verspiegelten Atomuhren, die frei vor der Wand oder im Raum hängen und fragil in der Luft schweben. Das Ziffernblatt ist unter der Verspiegelung verborgen, der Zeitmesser seiner ursprünglichen anzeigenden Funktion beraubt. Stattdessen werden Umraum und Betrachter/innen reflektiert und stumm auf sich selbst zurückgeworfen. Geräusch und Zeitwahrnehmung scheinen eng verknüpft, wenn in absoluter Stille auch die Zeit stillzustehen scheint, wohingegen das stetige Geräusch des Aufblasens (Shadie), des Zerplatzens (Zobernig), des Tickens (Kwade) jenen Fortlauf ins Bewusstsein rücken, der außerhalb eigener Einflussnahme andauert - bis Kwade in *Gegen den Lauf*, 2014, die Zeit zurückdreht.

Sylvie Fleury: Wash and Twinkle!

Autorinnen und Autoren des Cultural Materialism, aufbauend auf Thesen, die Marvis Harris 1968 in ›The Rise of Anthropological Theory‹ begründete und 1979 weiterentwickelte, entdeckten in den Aneignungsformen der durch die Kulturindustrie massenproduzierten Bilder, Motive und Objekte ihre Strategien für »Momente des Widerstands und der kulturellen Kreativität«⁶. In seinem kanonischen Essay ›Cross the Border - Close the Gap‹ formulierte zeitgleich der amerikanische Kulturkritiker Leslie Fiedler 1968 seine Forderung nach einer radikalen Dehierarchisierung der Kultur mittels einer Gleichstellung von Artikulationsformen populärer Kultur mit Literatur (und Kunst):⁷ »It has been so long since Europeans lived their deepest dreams - but only yesterday for us«⁸. Fiedler drückt darin die These aus, Amerika sei aufgrund seiner jungen Geschichte noch weniger von unmittelbaren Impulsen und kindlichen Träumen entfernt als die traditionsreiche europäische Kultur. Den Aufsatz veröffentlichte er damals programmatisch im amerikanischen Männermagazin ›Playboy‹

_ Alicja Kwade, Watch (2x TN), 2009



_ Alicja Kwade, Gegen den Lauf, 2014





und er sollte für Autorinnen und Autoren, wie Susan Sontag, und für Künstlerinnen und Künstler, wie Andy Warhol, wegweisend sein, die Themen wie Science Fiction, Pornografie, Konsum, Camp und Kitsch in kulturkritische Analysen und Räume der Kunst überführten und eine Überwindung der metaphorischen Grenzen zwischen ›high‹ und ›low‹, die Marcel Duchamp angestoßen hatte, vorantrieben. Warhols umfassendes filmisches Werk ist heute weniger bekannt als seine ikonischen Porträts von Berühmtheiten der New Yorker Szene der 1980er-Jahre und seine Siebdrucke alltäglicher Konsumobjekte, oder von Automodellen, wie in der Bildserie *Cars*, entstanden im Auftrag der Daimler Art Collection, 1986/87. Warhols Videos und Filme waren oftmals von Dragqueens in Highheels bevölkert und so teilt die schweizer Künstlerin Sylvie Fleury mit dem wohl wichtigsten Vertreter der amerikanischen Pop Art gleichsam ihr Interesse für die Bedeutungsebenen von Konsumobjekten, Autos, Geschlechterrollen und kommerziell stilisierter Weiblichkeit.

Bunte Einkaufsstützen von Christian Lacroix und Tiffany, edle Designerschuhe von Charles Jourdan und Gucci oder schwere, amerikanische Straßenkreuzer: Sylvie Fleury überführt mit subversiver Ironie Konsum- und Modeartikel wie auch männliche Statussymbole in den Kunstkontext. In ihrer lauten, bunten Präsenz und dem konsumaffinen Protz wirken die Objekte, überführt in den sterilen Ausstellungsraum, deplatziert, da massenproduzierte Marken- und Konsumgüter unverändert in den White Cube eingeschleust werden. Im Zentrum ihres analytischen Interesses stehen das Phänomen der Fetischisierung dieser Luxuswaren, ihre Codes sowie der Perspektivwechsel zwischen typisch weiblichen und männlichen Konsumwelten. Weiblicher Konsum, Fetisch Frau und Fetisch Auto treffen aufeinander, wenn sich Fleury, in hohen Stöckeln, mit dem Koffer-raumdeckel einer amerikanischen Limousine abmüht (*Beauty Case*) oder wenn sie in ähnlichem Outfit und von dem Gedudel eines Autoradios unterlegt die Front ihres Wagens wäscht und ihn gleichermaßen ›schminkt‹ (*Car Wash*). Mittels obsessiver Handlungen am und mit dem Gegenstand, sexueller Objekt-konnotationen und einer kalkulierten Kameraführung examiniert Fleury Klischees und unterzieht Geschlechterkonstruktionen einer ironisierenden Befragung (*Twinkle*). Die Videoarbeiten *Car Wash* und *Twinkle* zeigen u. a. ausführlich die Beine der Künstlerin in hochhakigen

Schuhen, während sie verschiedene aus ihrem Schrank holt und zu blechener Popmusik vor dem Spiegel anprobiert. Geräusche und Radiomusik evozieren Bezüge zu Szenen aus Kino-, Porno- und Werbefilmen, die Fleury durch Styling, Kameraführung und gewisse Gesten in ihren Werken zitiert, aber sie binden die Bilder auch zurück an den eigenen Alltag der Rezipientinnen und Rezipienten. Sylvie Fleury's Videos erscheinen heute oftmals als (ironisierende) Zeitreise in jenes Amerika der 1980er- und 1990er-Jahre, das wir mit tagelangen Roadtrips, Ray Ban Sonnenbrille und Radiomusik im Fahrtwind des Highways verbinden.

Anmerkungen

- 1 Einen Überblick zum aktuellen wachsenden Interesse an Immersion als Strategie und Prämisse der zeitgenössischen Kunst gewährte zuletzt die Ausstellung ›Welt ohne Außen. Immersive Räume seit den 60er Jahren‹, 8. Juni bis 5. August 2018, Gropius Bau Berlin.
- 2 Siehe hierzu Schrimshaw, Will: *Immanence and Immersion. On the Acoustic Condition in Contemporary Art*, New York/London 2017.
- 3 Bieger, Laura: *Ästhetik der Immersion*, Bielefeld 2007, S. 9.
- 4 Young, Michael: »Ma Quisha«, in: *Asia Pacific Magazine*, Issue 98, URL: <http://artasiapacific.com/Magazine/98/MaQuisha> (01. Mai 2019)
- 5 Simmel, Georg [1907]: »Soziologie der Sinne«, in: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Band II, Gesamtausgabe Bd. 8, Frankfurt am Main 2009, S. 122.
- 6 Vgl. Held, Jutta/Schneider, Norbert: *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche - Institutionen - Problemfelder*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 54.
- 7 Vgl. Seiler, Sascha: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*, Göttingen 2006, S. 80-88.
- 8 (Vortrag in Freiburg 1968), Erstveröffentlichung englisch in: *Playboy*, Dez. 1969, S. 151, 230, 252-254, 256-258.



Worte von Mund zu Abgrund

Friederike Horstmann

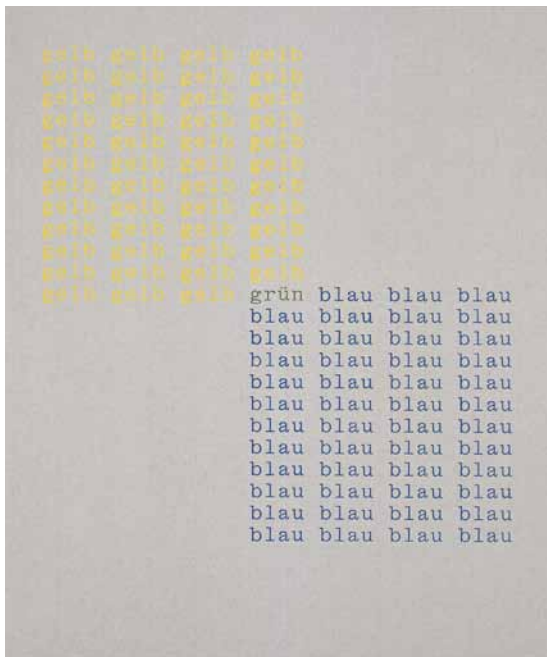
Worte von Wunderwanderungen
Worte auf Wanderungen
Flockenworte
Lichte Worte entfloherer Blumen
Worte von schwebenden Bergen
Oder wenn Sie dies übertrieben finden
Worte von Wolkenbergen
[...]
Worte von Mund zu Abgrund.
Worte um in trüben Wassern zu fischen.
Entsprechende Wortspäße
Für verteufelte finstere Gründe.¹

Assoziative Komposita - Hans/Jean Arp

Die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts interessieren sich in besonderem Maße für Arrangements, mit denen die Grenzen zwischen Sprachlichem, Klanglichem und Visuellem überschritten werden. Eine solche intermediale Annäherung der Lyrik an die Musik erzielte Hans/Jean Arp mittels seiner frühen Lautgedichte - phonetische Poesien, in denen er auf das Wort als Bedeutungsträger weitestgehend verzichtet, um Sprache rein formal als Lautmaterial anzuwenden. Jenseits ihres praktisch zweckmäßigen Gebrauchs werden die Laute autonom, ihre ›Materialität‹ bzw. ihr Klang rückt in den Fokus, wodurch sich Arps Lyrik stark der Musik nähert. Oft halten »Kalauer« und »rhythmische Geplapper« seine dadaistischen Lautgedichte zusammen, ein »Spiel mit Rhythmus und Klang in sinnlose Lautfolgen«. Alle Dichtung verwandelte sich bei Arp in »Klangunsinn«.² Eine Re-Musikalisie-

rung der Lyrik wurde auch durch den performativen Charakter seiner Gedichtlesungen im Züricher Cabaret Voltaire intensiviert: Die Rezitationen von Arp wurden musikalisch begleitet.

In dem Auszug des eingangs zitierten Gedichtes ›Worte‹ (1961) beschwor der einstige Lautpoet Arp gegen Ende seines Lebens noch einmal die Abenteuer mit den Worten, auf die er sich gleichermaßen als Dichter und bildender Künstler seit Beginn seiner künstlerischen Arbeit ab 1916 immer wieder eingelassen hat. Durch eigenwillige Verbindungen von Worten oder ihre Versetzung in ungewohnte Umgebung gelang es Arp, unterschwellige und oft unvermutete Bilder aus der Sprache auftauchen zu lassen: »Wörter hatten für mich immer etwas Frisches an sich, sie bewahren ein Geheimnis. Ich gehe mit ihnen um wie ein Kind mit seinen Bausteinen. Ich betaste und biege sie, als wären sie Skulpturen. Ich verleihe ihnen ein plastisches Volumen, das unabhängig von ihrer Bedeutung ist.«³ Stets überraschend zusammengefügt nehmen Arps Wörter plastische Dimensionen an und destabilisieren mit ihren semantischen Ambivalenzen einen alltäglichen Sprachgebrauch. Andernorts verweist er auf die Eigengesetzlichkeit der Sprache und überlässt den Worten die Regie bei der Entstehung des Textes.⁴ Arps Werk verbindet sich mit den großen Kunstströmungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, mit Dada, Surrealismus sowie den abstrakten Tendenzen der 1920er-Jahre. Sein assoziatives Spiel mit sprachlicher Mehrdeutigkeit findet eine bildliche Entsprechung in den Collagen, Reliefs und Plastiken. Das Holzrelief *Chapeau-Nombril* [Nabelhut] zeigt eine organische



_ Timm Ulrichs, *gelb-grün-blau*, 1966

Zeichenwirkung bilden eine durchgängige Basis in seinem Werk. Wie prominente Vorläufer aus dem 19. Jahrhundert⁸ beurteilt Ulrichs die identifizierende Benennung der Dinge durch Sprache als Mittel der Welterschließung und -erkenntnis kritisch: »Indem wir einst die Dinge in Worte fassten, machten wir sie uns verfügbar, handlich und handelbar: Sprache war ein zweckmäßiges Material, die Fremdkörper der Welt, die uns umgeben, einzupacken und einzuwickeln und damit anzueignen und einzugemeinden: Wörter als Angelschnüre und Fangnetze also. Benennung und Benamung der Dinge [...] brachte Ordnung in die verwirrend-verwickelten Phänomene, bis schließlich auch noch die letzten weißen Flecken der Landkarte mit Worten bezeichnet, abgesteckt, eingezäunt waren, Sprache alles und jedes überzog und bedeckte. [...] Die Erde sich untertan machen, hieß also, sie sprachlich zu unterwerfen.«⁹

Ulrichs nimmt die Sprache beim Wort, indem er ihren abstrahierenden Zeichengehalt bewusst übersieht. Er selbst nennt es treffend »Begriffsstützigkeit«, was weniger ein Unvermögen als eine Fähigkeit ist, um genannte Routine zu durchbrechen, um über Sprache zu stolpern und den unbewussten Zeichen- und Bildgebrauch aufzudecken. Bei dem dreifarbigem Siebdruck auf Ingres-Papier *gelb - grün - blau*, der Teil der bibliophilen Künstlermappe »ordo« ist, handelt es sich um eine frühe konzeptuelle Arbeit Ulrichs aus dem Jahr 1966. Die drei Farben erfahren Ausdruck in Gestalt von Textbildern – sie werden sowohl sprachlich, als auch visuell dargestellt – wodurch Begriff und Bild zur Kongruenz gebracht sind und sich tautologisch verdoppeln. Der Sprache wird ein Bild gegeben, sie wird beim Wort genommen und so wieder anschaulich. Gleichsam erhält das Wort durch seine Bildhaftigkeit wieder jenes ursprüngliche Gewicht und jene unmittelbare Rückkoppelung an den realen Gegenstand, deren Verlust Ulrichs beklagt. *gelb - grün - blau* steht damit in einer Reihe von Arbeiten, die den eigenen Wahrnehmungsprozess wörtlich vorführen. Darüber hinaus können in der Grafik musikalische Strukturen freigelegt werden: Auf grauem Grund gliedern sich die gleich langen Worte »gelb«, »grün« und »blau« in Zeilen, Kolumnen und Quadrate. Diese rhythmisierte

Konfiguration, die sich aus einem Kreis und einer gerundeten Gestalt, der Profillinie eines Hutes ähnlich, zusammensetzt. Mittels des suggestiven Bildtitels verknüpft Arp einen Nabel mit einem Hut, um mit dieser durchaus kapriziösen Wortschöpfung »Nabelhut« unerwartete Bild- und Bedeutungsebenen zu eröffnen. Das Ineinanderfließen von biomorphen, vegetativen und abstrakten Formen zeigt sein assoziativ-metaphorisches Denken. Zeitlebens wird sich Arps Suche nach der »universalen Urform« in organischen Figurationen ausdrücken, die dennoch abstrakt bleiben.

Verbildlichte Tautologien - Timm Ulrichs

Oft wurde Timm Ulrichs »Freude am intellektuellen Wortspiel, an der Doppel- und Mehrdeutigkeit der Wörter« attestiert.⁵ Seine Sprachuntersuchungen erstrecken sich von verschmitzten Werktiteln, über »neodadaistische Sprachzertrümmerung«⁶ zu frühen konkret-visuellen und später zu -materiellen Poesien – die Anagramme, Palindrome und Tautologien einbeziehen und musikalische Strukturprinzipien mit bildkünstlerischen verbinden.⁷ In der Nachfolge von Dada arbeitet der Autodidakt von Beginn an interdisziplinär, provokativ und konzeptionell, strebt nach einer Demokratisierung der Kunst und unterläuft eine Fetischisierung des Kunstwerks mit Readymades, Multiples oder Auflagenobjekten wie Postkarten, Postern und Künstlerbüchern. Die Analyse der Sprache und eine Skepsis gegenüber ihrer verführerischen



_ Brian O'Doherty, *Aspen 5 + 6*, 1967

Reihung folgt Prinzipien, die mit musikalischer Notation vergleichbar sind. So erinnern die durch Serialität erzeugten, unterschiedlichen Bewegungsverläufe der Worte an einen musikalischen Zeitverlauf. Trotz der Reduktion fügen sich die visuellen Notationen zu einer komplexen, dynamisch gestalteten Bildkomposition: Die durch Farbe und Länge charakterisierten Wörter ordnen sich zu Formeinheiten, die sich reihen, gliedern und durchdringen.

Inside the White Box - Brian O'Doherty

Die von den künstlerischen Avantgarden Anfang des 20. Jahrhunderts ausgelöste Entgrenzung tradierter Kunstbegriffe, die durch Erweiterung ästhetischer Vorstellung, die Aufhebung der strikten Trennung der verschiedenen Disziplinen, Nivellierung der Schranken zwischen bildender Kunst, Dichtung, darstellender Kunst und Musik, unter Einbeziehung ehemals außerkünstlerischer Materialien erfolgte, inspirierte den Künstler und Kritiker Brian O'Doherty, der 1967 als Gastherausgeber eine Doppelausgabe der Avantgarde-Zeitschrift *Aspen* publizierte. In Form einer weißen Schachtel ist *Aspen 5 + 6* nicht nur eine Zeitschrift, sondern auch »within and between categories« ein Ausstellungskatalog und sogar eine Multimedia-Miniaturausstellung, die komplett auf eine Galerie verzichtet.¹⁰ In der Box befinden sich ein Buch, vier Filme, fünf Schallplatten, acht ausgeschnittene Tafeln und zehn gedruckte Texte. Insgesamt enthält sie 28 nummerierte Gegenstände. Es gibt drei thematische Blöcke: Zeit (in Kunst und Geschichte), Sprache, Stille und Reduktion.

Diese ungewöhnliche Magazinschachtel ist insofern innovativ, als sie neue Produktions-, Distributions- und Rezeptionsformen beinhaltet. Die Ausgabe erschien zu einem entscheidenden Zeitpunkt in der Entwicklung der konzeptuellen Kunst mit ihrer Kritik an Kunstinstitutionen, an der angeblichen Überlegenheit des Künstlers gegenüber dem Betrachter und der Autonomie traditioneller Kunstformen wie der Malerei. In Konzept und Form definiert O'Doherty eine neuartige Sprache für Kunst, die für neue Medien und kollektive Arbeit offen ist und den Rezipienten als aktiven Teilnehmer adressiert: »Die Idee war, ein Netzwerk provisorischer Beziehungen aufzubauen, das in endlosen Kombinationen gelesen werden kann, abhängig vom Leser, Hörer, Zuschauer.« Angesichts der Form als Schachtel mit lose eingelegten Objekten müssen bereits Entscheidungen über die Reihenfolge getroffen werden, in welcher gelesen, gehört oder gesehen wird. Mit einer Reihe »aktivierender« Objekte fordert *Aspen 5 + 6* zur Interaktion heraus: Um sich die Filme von László Moholy-Nagy, Robert Morris & Stan VanDerBeek, Robert Rauschenberg und Hans Richter anzusehen, benötigt man einen 8mm-Filmprojektor. Für die in der Schachtel mitveröffentlichten Tonträger einen Schallplattenspieler. O'Doherty nahm den Psychoanalytiker Charles R. Hulbec auf, der vier Lautgedichte seiner Dada-Zeit rezitierte, als er noch Richard Huelsenbeck hieß, er brachte Naum Gabo dazu, sein mit Anton Pevsner 1920 verfasstes Realistisches Manifest zu deklamieren. Entscheidend war bei der Publikation auch, dass sie interdisziplinär die Bereiche bildende Kunst, Literatur, Tanz, Poesie und Musik und sowohl Künstlerinnen und

Künstler der europäischen Moderne als auch US-amerikanische umfasste. Auf einer Schallplatte kombinierte O'Doherty beispielsweise die Beat-Prosa von William Burroughs mit dem nicht-realistischen Schreiben des ›nouveau roman‹ von Alain Robbe-Grillet. Zur Box gehörten auch ein Nachbausatz aus Pappe der minimalistischen Skulptur *The Maze* von Tony Smith; eine als *Fontana Mix* bezeichnete Partitur in Form einer Reihe von Hinweisen, anhand derer John Cage der Leserin erklärt, wie ein Musikstück komponiert wird; eine Beschreibung, wie O'Dohertys minimalistisches Theaterstück *Structural Play #3* umgesetzt wird; eine Reihe transparenter Bögen mit Gittern und Mustern, die übereinanderliegen, um eine Reihe aus Plus- und Minuszeichen aus der Arbeit *Seven Translucent Tiers* von Mel Bochner anzulegen; Dan Grahams Anweisungen zur Fertigstellung seines ›Gedichts‹; und die Anspielung auf die Anforderung nach einer ›seriellen‹ und weniger subjektiven Urheberchaft beim *Serial Project #1* von Sol LeWitt. Neben Susan Sontags Essay ›The Aesthetics of Silence‹ und George Kublers ›Style and the Representation of Historical Time‹ war auch Roland Barthes' bahnbrechender Essay ›The Death of the Author‹ hier erstmals in einem gebundenen Büchlein veröffentlicht. Barthes spricht vom ›Tod des Autors‹ und postuliert damit eine der wichtigsten Thesen der poststrukturalistischen Texttheorie: Die These wendet sich gegen die herkömmliche Praxis der Literaturwissenschaft, bei der Frage nach dem Sinn eines Textes in erster Linie nach der ›Autor-Intention‹ zu suchen. Der Autor wird entmachtet, das Schöpferische ist nicht mehr dem souveränen Subjekt zugeordnet, es mutiert zu einem Repetitor fremder Rede. Aus dem Verweis- und Zitatcharakter seiner Texte schließt Barthes auf die in der Theorie aufzukündigende Funktion des Autors – er ersetzte den ›Autor-Gott‹ durch den Schriftsteller als einen bloßen Verknüpfer von Zitaten: Nicht der Autor produziere den Text, sondern der Text bringe sich selbst hervor – als Wiederholung und Variation anderer Texte. Zur Beauftragung von Barthes bemerkte O'Doherty: »Er hat es sofort verstanden. Meine Vorstellung von Kunst, Schreiben usw. war ... eine Art Anti-Selbst.« Diese anti-auteuristische Strategie ist auch in Samuel Becketts *Text for Nothing #8* enthalten: »Alles, was ich sage, ist falsch und zunächst nicht von mir gesagt.« Diese Verschiebung des Schwerpunkts vom allmächtigen Autor/Künstler zum Zuschauer/Leser, die Barthes' Essay verkündet, wird auch in Marcel

Duchamps ›The Creative Act‹, die dieser eigens für *Aspen 5 + 6* auf Tonband rezitierte, wiederholt.

Generative Grammatik - Martin Boyce

Von Anfang an tauchen Sprachelemente und Verweise auf Literatur in den Werken von Martin Boyce auf, nicht nur in den poetischen Titeln, sondern auch in einer Fotoserie mit Sprachmotiven. Mittels anspielsreicher Ausstellungs- und Werktitel verdichten sich Boyce' Installationen zu fragilen Landschaften und Bruchstücken von Geschichten. Seine abstrakten Indoor-Interieurs wirken mit ihrer traumhaft-flüchtigen Präsenz imaginär und instabil. Oft beschäftigt sich Boyce dabei mit Aspekten der Moderne, arbeitet mit vorgefundenen Formen, die er neu interpretiert und an der Schnittstelle zwischen Design, Architektur und Alltag weiterentwickelt. Mit Rekurs auf Ikonen der Design- und Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts inszeniert er Räume, die den Akt des unwillkürlichen Erinnerns selbst zum eigentlichen Gegenstand und Inhalt seines künstlerischen Denkens machen.

2005 stieß Boyce zufällig auf eine Schwarzweißfotografie der kubistischen Baumskulpturen aus Beton der Brüder Jan und Joël Martel, die diese als einen öffentlichen Skulpturengarten 1925 für die Pariser ›Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes‹ als Erinnerung an Baumsilhouetten konstruierten. Aus der grafischen Struktur der Betonskulpturen generierte er eine Syntax mit stumpfen Winkeln, verzogenen Rauten und Rhomben, ein sprödes Formenvokabular mit zumeist vier- oder fünfeckigen Formen: »Das repetitive Linienmuster dieses grafischen Waldes flüsterte mir Buchstaben, Wörter und Formen zu.«¹¹ Sein formal definiertes Grammatikmodell erzeugt ebenfalls ein alphabetisches Schriftsystem: »Bei meiner Arbeit an den Modellen der Martel-Bäume legte ich Schnittformen flach auf den Tisch. [...] Langsam begann ich, aus den wiederkehrenden Linien Buchstaben herauszulesen.«¹² In der Grundstruktur der Martel-Bäume legt Boyce ein lineares Muster frei, dass nicht nur zu einem neuen Schriftbild führte, sondern gleichsam eine grammatikalische Basis für Boyce' skulpturales Ensemble bildet. Variierend greift er dieses weit verzweigte Modulsystem bis heute auf: für hängende, baumähnliche Lichtskulpturen, für Lampenschirme und Bodenplastiken. Eines seiner Objekte ist *Telephone Booth Conversations (III)*, eine Reminiszenz an eine Telefonzelle, die als

Installation view,
Martin Boyce, *Telephone Booth
Conversations (III)*, 2006.
Daimler Contemporary Berlin



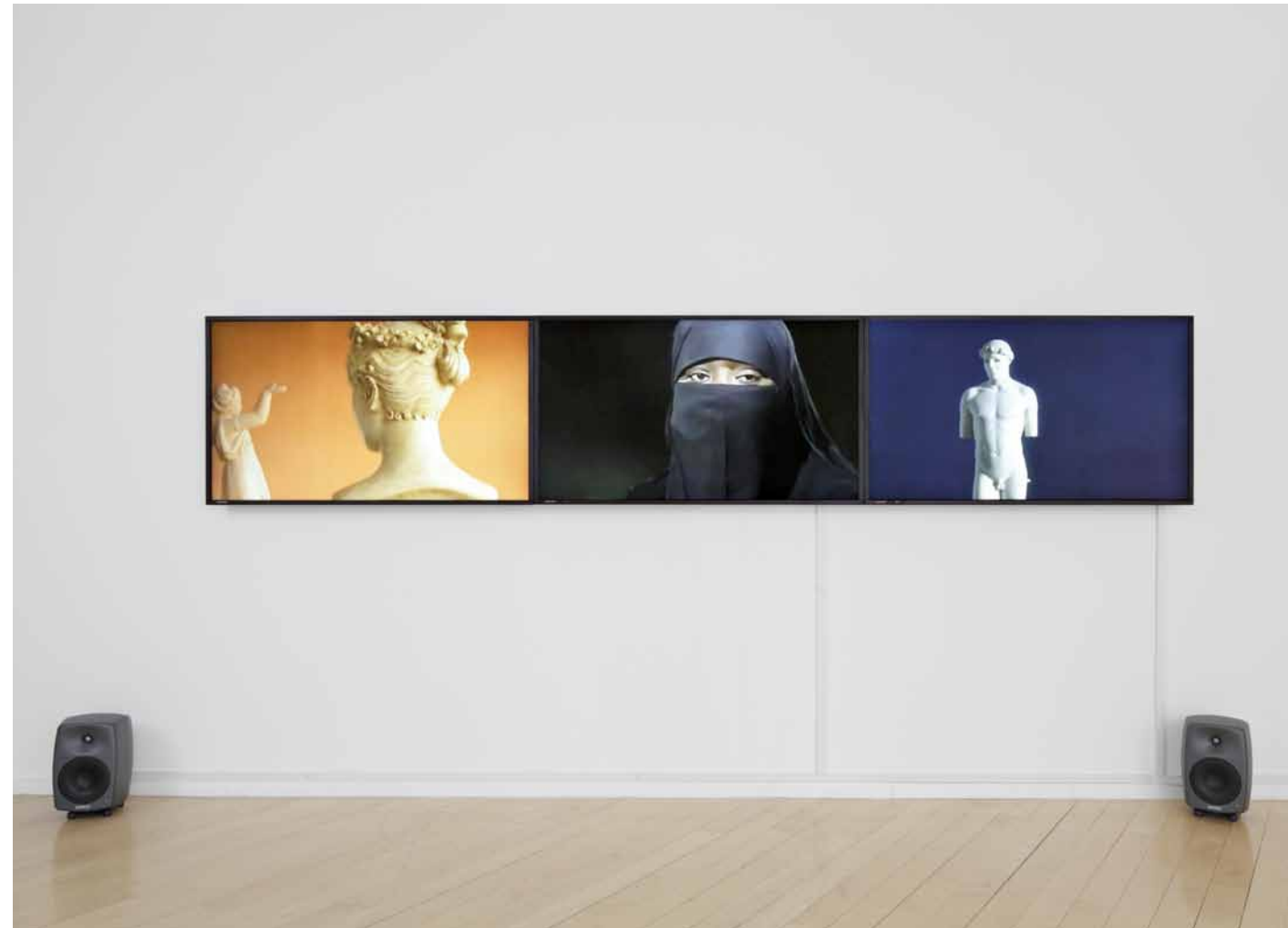
flüchtiger Ort der Worte den öffentlichen Raum prägte und zu Zeiten des privaten Smartphones weitgehend verschwunden ist. Das Wiederaufscheinen der dysfunktionalen Telefonkabine erzeugt so auch melancholische Erinnerungen. Aus narrativen Versatzstücken stellt Boyce komplexe Objekte und Orte zusammen und konstruiert assoziative Erinnerungsräume, die in ihrem evokativen Überschuss auch eine Metaphorik von Vergänglichkeit umfassen. Seine modulare Syntax beschließt eine poetische Potenzialität in sich: »Wie ein Anagramm, welches die Buchstaben eines Ausgangssatzes zu neuen Sätzen an der Grenze zwischen Sinn und Unsinn gruppiert, setzt Martin Boyce sein skulpturales Alphabet zu immer neuen Konstellationen, Verschiebungen, räumlichen Artikulationen zusammen.«¹³

Anmerkungen

- 1 Arp, Hans: *Gesammelte Gedichte*, Bd. III, Zürich/Wiesbaden 1984, S. 133.
- 2 Liede, Alfred: *Dichtung als Spiel*, Berlin/New York 1992, S. 216-428, hier: S. 366ff.
- 3 Arp, Jean, in: *Réalités*, Paris 1960, S. 180.
- 4 Vgl.: Watts, Harriett: »Hans Arp und die Worte«, in: *Hans Arp*, Ausst. Kat., Kunsthalle Nürnberg, Ostfildern 1995, S. 65-84.
- 5 Holeczek, Bernhard: *Timm Ulrichs*, Braunschweig 1982.
- 6 Rapp, Jürgen: »Timm Ulrichs, Menschlicher Maßstab«, in: *Kunstforum International*, Bd. 126, März-Juni 1994, S. 297.
- 7 Wesentliche Texte von Timm Ulrichs zur Sprache sind: »Texte - Kontexte - Konnex. Spielregeln konkreter Poesie«, in: *Timm Ulrichs: Retrospektive 1960-75*, Ausst. Kat., Kunstverein Braunschweig/Osthaus Museum Hagen/Heidelberger Kunstverein, 1975, S. 39; »... eine Tautologie ist eine Tautologie ist

eine Tautologie ...«, in: Ebd., S. 53; »Übersetzung, Translation, Transduktion«, in: Ebd., S. 55; »Lesen & ... (eine Nachhilfeunterricht)«, in: *Timm Ulrichs: Totalkunst*, Ausst. Kat., Städtische Galerie Lüdenscheid, 1980, S. 36f.; »Literatur - in aller Munde«, in: Ebd., S. 42; »Zurück in die Satzbaute und Steinbrüche. Über Tendenzen der Verbildlichung, Verdinglichung und Vergegenständlichung in der aktuellen Poesie«, in: *Timm Ulrichs, Totalkunst: angesammelte Werke*, Ausst. Kat., Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein, 1984, S. 12.

- 8 Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für Freie Geister*, in: Schlechta, Karl (Hrsg.): *Nietzsche. Werke in drei Bänden*, Bd. 1, 1982, S. 453.
- 9 Ulrichs, Timm: »Zurück in die Satzbaute und Steinbrüche. Über Tendenzen der Verbildlichung, Verdinglichung und Vergegenständlichung in der aktuellen Poesie«, in: *Timm Ulrichs, Totalkunst: angesammelte Werke*, Ausst. Kat., Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein, 1984, S. 12.
- 10 *Aspen 5 + 6* antizipierte auch O'Dohertys einflussreichste, erstmals im *Artforum* 1976 erschienene dreiteilige Essayfolge, die 1986 als Buch unter dem Titel *Inside the White Cube. Ideology of the Gallery Space* zusammengefasst wurde. Kritisch untersucht er darin mittels ausgefeiltem Schreibstil und höchst fantasievollen Metaphern den soziologischen, ökonomischen und ästhetischen Kontext des weißen Galerie- und Museumsraums, legte den Mythos von dessen Neutralität und ideologische Implikationen offen: »Nicht die inneren Bestimmungen eines Werkes definieren ein Objekt als Kunst, sondern der Umraum, der White Cube als Kontext.« Vgl. O'Doherty, Brian: *In der weissen Zelle / Inside the White Cube*, hrsg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996.
- 11 Ein Gespräch zwischen Martin Boyce und Christian Ganzenberg, in: Wiehager, Renate/Ganzenberg, Christian (Hrsg.): *Martin Boyce*, Köln 2012, S. 61.
- 12 Ebd.
- 13 Wiehager, Renate: »La mémoire involontaire contemporaine. Boyce mit Benjamin mit Proust gelesen«, in: dies./Ganzenberg, Christian (Hrsg.): *Martin Boyce*, Köln 2012, S. 13.



Sound – Strukturieren, Zerstreuen, Mischen

Sarah Maske

Sound in Form von Schallwellen, Klängen, Geräuschen ist atmosphärisch mit den Anfängen des Lebens auf der Erde verbunden, einerseits. Andererseits verbinden wir heute mit dem Begriff Fragen von Produktion, Qualität und Aufnahme von Musik. Unser Ohr nimmt Klänge und Geräusche auf, wenn wir sie nach Höhe und Tiefe unterscheiden hören wir Töne. John Cage (1912-1992), der seit den 1950er-Jahren Klänge, Töne und Geräusche in seine künstlerische Arbeit integrierte, definierte Musik als ›Organisation von Klang‹, weniger als eine Komposition von Melodien oder als Harmonie. Klang, der von bildenden Künstlerinnen und Künstlern in anderen Medien eingesetzt wird, um als Erweiterung der individuellen künstlerischen Praxis zu dienen, gilt als Sound Art.¹ In der Videokunst findet sich der Einsatz sowohl der visuellen als auch der tonalen Ebene, um komplexe Realitäten vermitteln zu können.

im linken und rechten Kanal unterschiedliche Bildsequenzen, Bilderpaare bringen Rennauto und Pferd zusammen, Trommler und Sänger, Landschaftsaufnahmen und Winddarstellungen. Der mittlere Bildschirm blendet gelegentlich Textfragmente ein wie »Handlung bringt uns zusammen / Alles trifft beständig aufeinander / in der Frequenz des Universums / gemeinsame Schwingung / mach deinen eigenen Rhythmus der Handlungen / Handlung, der Schlüssel zu Transformation [...]« (G.X.) Dieser agitatorisch wirkende Text rückt unser Handeln selbst ins Zentrum des Interesses, denn »wenn du deinen Ort findest und deine eigene Relevanz definierst, kommt deine Welt in Bewegung.« (G.X.) Die Selbstbefähigung, die Ich-Stärkung durch die Kunst nutzt Guan Xiao: Sie sammelt Bilder aus dem Netz und kombiniert sie als Readymade-Material neu. Dabei setzt sie den Klang als strukturierendes Moment ein für das visuelle Material.

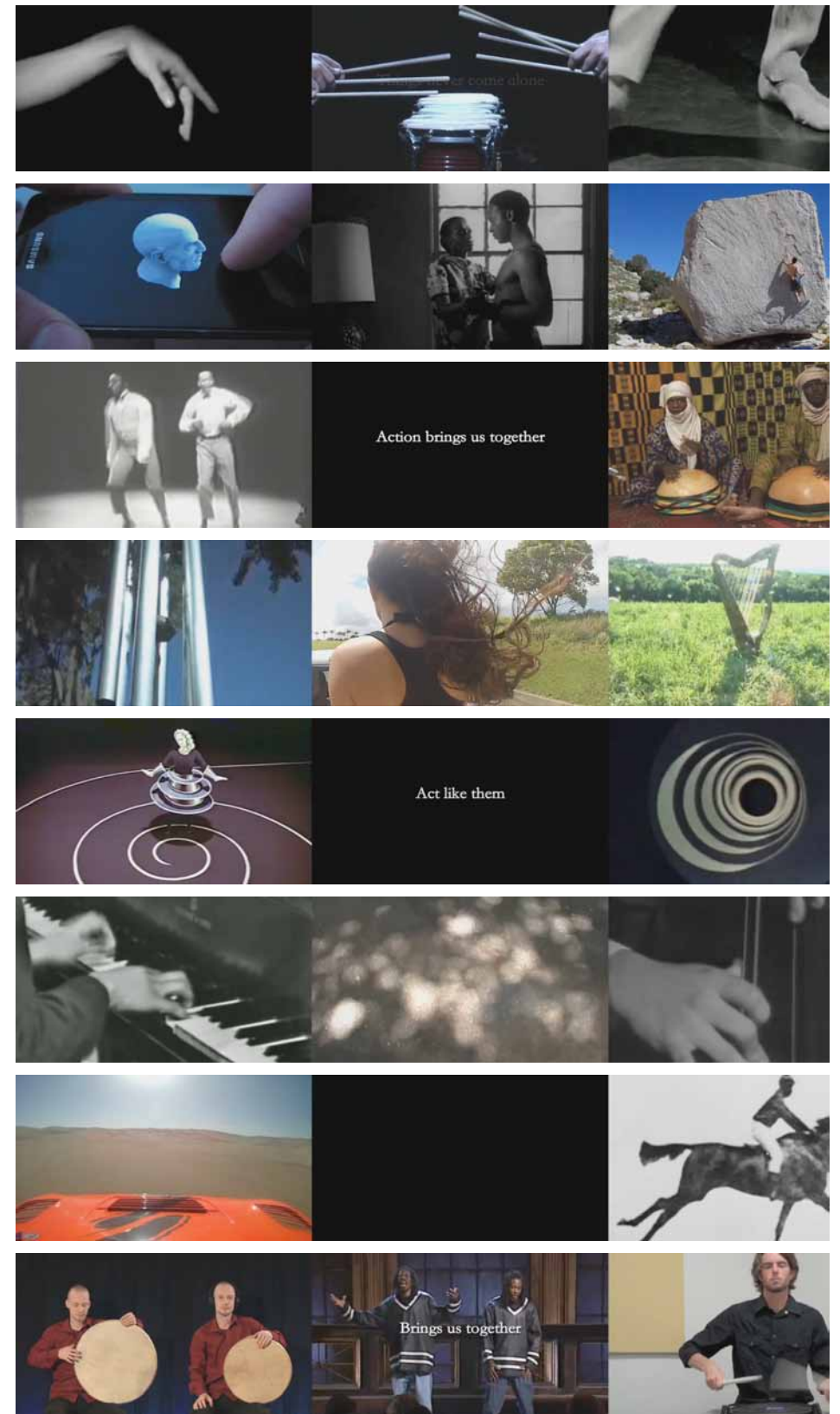
– Guan Xiao, *Action*, 2014

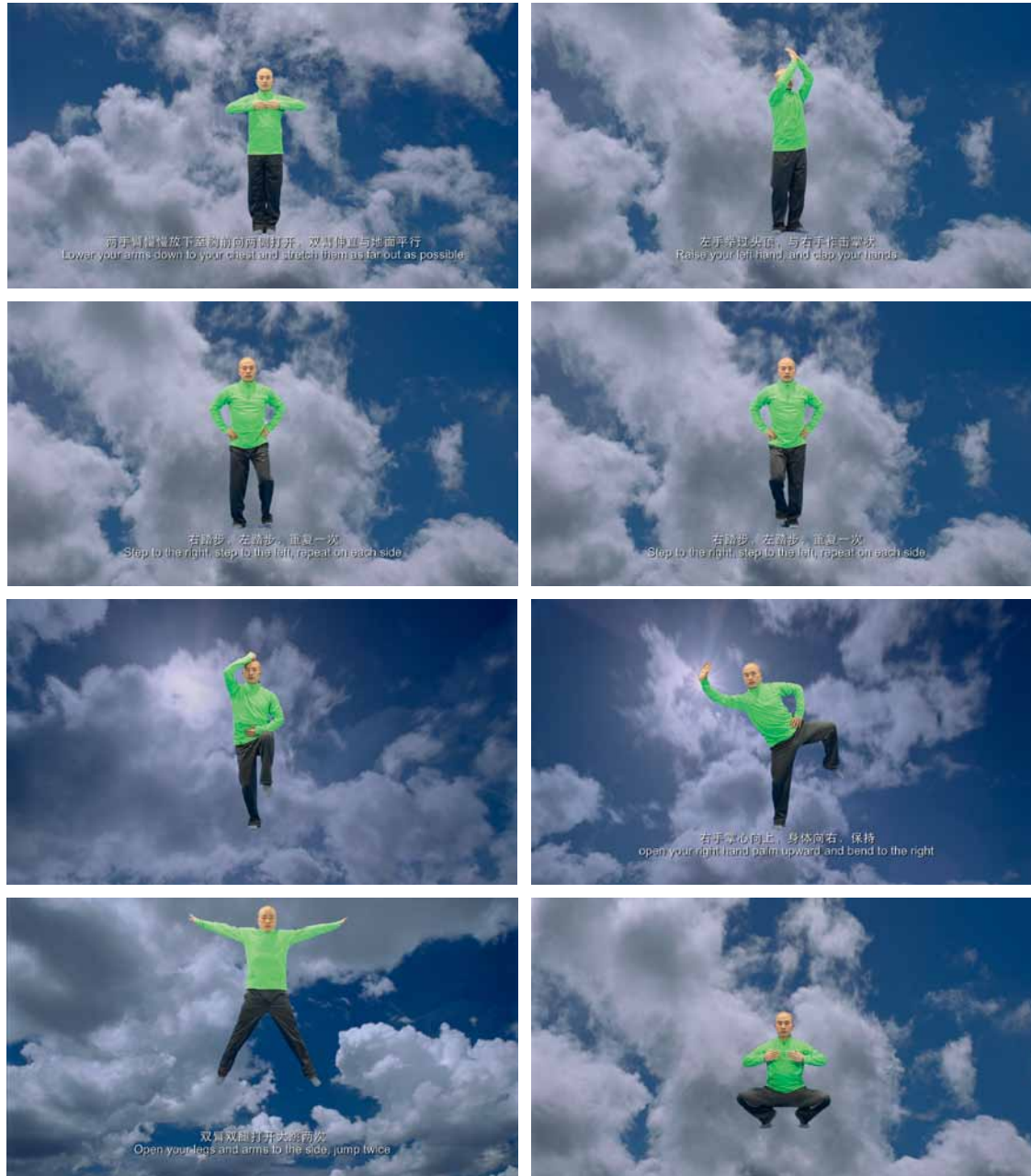


Struktur durch Sound - Guan Xiao

In Guan Xiaos Videoarbeit *Action* von 2014 werden drei Bildschirme über Aspekte von Sound und Rhythmus in der Wahrnehmung verbunden. Für die chinesische Künstlerin ist die visuelle und auditive Verbindung zwischen Bildern der Rhythmus, dem der Fluss der Bilder des Videos konsequent folgt: »Für mich bedeutet Rhythmus so viel wie der Schnittpunkt der Sinne. Es hilft mir bei dem Versuch, Handlungen zu übersetzen, zu sehen, hören, nachzudenken über Interaktionen und frei zwischen diesen Verbindungen aufzubauen.« (G.X.) In der Form einer 3-Kanal-Projektion erscheinen

– Guan Xiao, *Action*, 2014, video stills





Visuell-akustische Symbiose - Zhen Xu

Zhen Xu hat an der School of Arts and Design Shanghai studiert. Als ein jüngeres Mitglied der sogenannten »Fuck-Off-Generation« hat der chinesische Künstler den Zorn und den Zynismus der 1990er-Jahre verinnerlicht und reflektiert. Sein Werk ist geprägt von dem Interesse, »die verschiedenen Unwägbarkeiten und Ambiguitäten zu untersuchen, welche seinem Bewusstsein der Welt zugrundeliegen.« (David Elliot) 2010 gründete der Künstler seine Firma MadelN Company. Diese ist ein ernsthafter und stringenter Versuch, eine unternehmerische Alternative zum bestehenden System aus Galerien, Messen und Museen zu schaffen. Zu den Forschungsarbeiten der Firma zählt das *Physique of Consciousness Museum*. Basis dieser Arbeit bildete eine »kulturelle Fitnessübung«. Die Übung mit dem Titel *Physique of Consciousness*, übersetzbar als die »Konstitution des Bewusstseins«, führt diverse menschliche Bewegungen aus unterschiedlichsten Kontexten zusammen. »Es verbindet physische und spirituelle Kräfte, stärkt die Körperkondition und das Wohlbefinden und führt die Recherchen zu den physischen und spirituellen Praktiken der Welt fort [...] Die Recherchen und die Analysen jeder einzelnen Position und Bewegung (mehr als hundert), ihre Herkunft, ihre Zeichen sind seit 2011 verfolgt worden.« (MadelN) Die Körperpositionen zeigen langsame und teilweise nur leicht voneinander abweichende Veränderungen. Die langsamen Haltungswechsel werden begleitet von sphärischen Klängen. Das Video wirkt wie ein käuflich erwerbbares Trainingsvideo, bei dem jede Übung explizit auserzählt und gezeigt wird, um zu Hause nachgemacht zu werden.

Klangcollage - Takehito Koganezawa

Klangcollagen spielen eine große Rolle, wenn es um das Spiel mit Musik und Tönen geht. Klangcollagen sind das akustische Pendant zu Bildcollagen, die weit in die Kunstgeschichte zurückreichen. Collagierte Klänge, Geräusche und Töne können Wirkungen entfalten, die in den Einzelkomponenten nicht enthalten ist, auch wenn diese nachvollziehbar bleiben. Klangcollagen sind Zusammenstellungen von Bruchstücken oder Samples von Musikstücken und Aufnahmen. Takehito Koganezawas Videoarbeit *On the way to the peak of normal* ist zusammen mit dem Künstler Carsten Nicolai im Jahr 2000 entstanden. Sie treibt die Beschäftigung mit der Visualisierung von Zeit in abstrakte, malerische Form. Die Videobilder – insgesamt 99 Kameratakes – sind in der leer geräumten Wohnung einer Berliner Plattenbausiedlung aufgenommen worden. Der unrenovierte, abgewohnte Zustand des Raumes ist

_ Takehito Koganezawa, *On the way to the peak of normal* (with Carsten Nicolai), shuffled playback, 2000



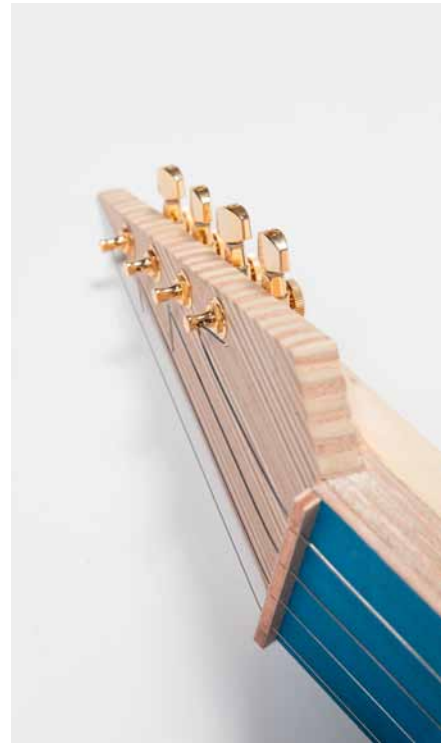
auf Wänden und Fußboden anhand der hinterlassenen Spuren ablesbar. Die Kamera schweift ziellos an ihnen entlang, bringt sie durch Heranzoomen in Nahaufnahme, um sie nach kurzer Verweildauer mit einem impulsiven Schwenk wieder zu verlassen.

Nie wird die Wohnung soweit sichtbar, dass sich eine Vorstellung von ihrer Größe und Ausdehnung ergibt. Das Licht, das durch das Fenster dringt, bringt in die Aufnahmen eine zusätzliche Unschärfe, da es nicht durch die Einstellung der Blende gefiltert wird. Während sich der konkrete, weiße Raum in seiner dreidimensionalen Ausprägung verliert und als bewegte Abschattierung einer monochromen Fläche ansichtig wird, sind einzelne Soundfragmente hörbar. Insgesamt 99 Tonmontagen, die auf 15 Sekunden geschnitten sind und nach dem Zufallsprinzip des Abspielgerätes gesteuert werden, sind den Videobildern unterlegt. Ton und bewegtes Bild erzeugen kontingente Momente durch die gegenläufige Behandlung von Zeit: Bild und Ton bewegen sich diachron aneinander entlang und zerstören den Prozess der linearen Wahrnehmung. Die Arbeit ist eine Verbindung von visueller und klanglicher Collage. Die Klänge machen die Raum- und Ortlosigkeit des gezeigten Raumes erfahrbar.

Anmerkungen

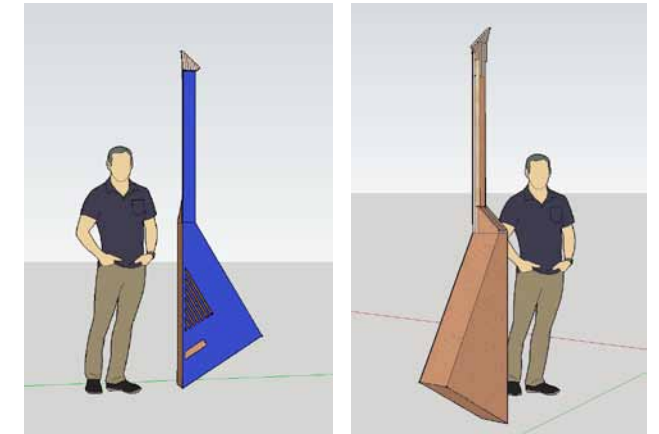
- 1 Vgl. Licht, Alan: *Sound Art*, 2007, S. 12.





Xavier Veilhan – Instrument n°4, 2018

_Xavier Veilhan, drafts for the sculpture
Instrument n°4, front and back



Daimler Art Collection: Beziehen Sie sich auf ein reales Instrument?

Xavier Veilhan: Ich beziehe mich nicht auf ein bestimmtes Instrument, sondern auf einen Stil und eine Ära: die Zeit, in der man anfing, dem Gitarrenkörper geometrische Formen zu geben. Uns allen sind natürlich die berühmte ›Flying V‹ von Gibson oder die sternförmigen Gitarren von Funkadelic geläufig. Es amüsierte mich, von der Folk-Gitarre mit ihrem traditionellen Resonanzkörper auszugehen und sie dann mit den veränderten Formen der elektrischen Heavy-Metal-Modelle oder den personalisierten Beispielen zu kombinieren. Viele Musiker haben versucht, eine Form zu behaupten. Die Lyra Gitarre von Prince fällt mir hierzu ein.

DAC: Einige mittelalterliche Instrumente waren ebenfalls überdimensioniert.

XV: Ja, das gab es tatsächlich. Meine historischen Forschungen führten mich zu einer Neuinterpretation der russischen Balalaika. Einige meiner Instrumente sind stark von der suprematistischen Bewegung inspiriert. Die Geometrie spielt eine wichtige Rolle. Sie beginnt bei den Grundformen - Kreis, Dreieck und Quadrat - und erweitert diese um komplexere Formen. Aber es

gibt kein reales historisches Instrumentenmodell, das mich besonders inspiriert hat. Es ging mir vor allem um den Aspekt der Konstruktion. Anstatt eine anthropomorphe Form wie die einer Trommel zu verfolgen, die sich an der Körperform des Schlagzeugers orientiert, war es mein Ziel, dem Instrument eine Dynamik zu verleihen, die über seinen Nutzen hinausgeht und mit seiner Verwendung vereinbar ist, aber nicht von der Form des menschlichen Körpers geleitet wird. In dieser Idee liegt eine große Freiheit, eine bildhauerische Freiheit.

DAC: Hat das monochrome Blau eine besondere Bedeutung?

XV: Die monochrom blaue Farbe folgt der Idee einer Typologie: Hierzu führen wir gerade eine Reihe verschiedener Farbexperimente durch. Es ist sehr aufregend, sich eine Reihe von Farben vorzustellen, die nicht mit der Ausdruckskraft des Instruments übereinstimmen müssen. Die Wahl der Farbe hat sicherlich eine willkürliche Dimension, aber es ist diese Dimension, die mich am meisten interessiert. Form und Größe meiner Objekte sind überraschend, ebenso ihre Befreiung aus der Funktionalität - sie sind zur Skulptur geworden.



»Air to party in« – Rhythmus als künstlerische Strategie in Malerei, Fotografie und Video

Nadine Isabelle Henrich

Mit Blick auf die abstrakte Malerei setzte sich bereits Wassily Kandinsky im Jahr 1912 in seinem metareflexiven Text ›Über das Geistige in der Kunst‹ mit den Potenzialen der Musik auseinander. Drei Jahre nach Marinettis 1909 im Pariser ›Figaro‹ erschienenen ersten futuristischen Manifest veröffentlichte Kandinsky diese von ihm vordatierte konstruktivistische Programmschrift. Er beschreibt darin verschiedene Wechselwirkungen zwischen Malerei, Abstraktion und Musik, fokussiert die Rolle von Komponisten wie Achille-Claude Debussy, Arnold Schönberg oder Alexander Nikolajewitsch Skrjabin in Hinblick auf deren Potenzial für die Malerei.¹ »Ein Künstler, der in der wenn auch künstlerischen Nachahmung der Naturerscheinungen kein Ziel für sich sieht und ein Schöpfer ist, der seine innere Welt zum Ausdruck bringen will und muss, sieht mit Neid, wie solche Ziele in der heutigen unmateriellsten Kunst, der Musik, natürlich und leicht zu erreichen sind [...] Es ist verständlich, dass er sich ihr zuwendet und versucht, dieselben Mittel in seiner Kunst zu finden.«² Kandinsky führt damals weiter aus, wie sich jenes Streben, das Potenzial der Musik in die abstrakte Malerei zu überführen, in seinem eigenen, aber auch anderen Werken malerisch manifestiert: durch »das heutige Suchen in der Malerei nach Rhythmus, nach mathematischer, abstrakter Komposition« sowie »das heutige Schätzen der Wiederholung des farbigen Tons, der Art, in der die Farbe in Bewegung gebracht wird.«³ In der Ausstellung ›Sound on the 4th floor‹ finden sich eine Reihe abstrakter Werke, darunter Künstlerinnen und Künstler wie Horst Bartnig, Adolf Fleischmann,

Camille Graeser, Anton Stankowski, Kurt Sonderburg oder John Tremblay, die sich auf unterschiedlichste Weise mit Rhythmisierung als Strategie der Komposition, der Dynamisierung und der Organisation der Bildfläche beschäftigen.

»Muster, geschaffen von den groovigen Dingen der Welt« - Malerei von John Tremblay

In der Arbeit *Infinity Trial*, 2003, des US-amerikanischen Künstlers John Tremblay reihen sich sechzehn variierend hohe, vertikal angeordnete, länglich-ovale Bildelemente zusammenmoniert aneinander. In Nuancen von Rot, Beige, Rosa oder Weiß setzen sich die einzelnen Elemente wiederum aus gemalten Ovalen zusammen, die in ihrer Gesamtheit den Eindruck von Schwingung und Rhythmisierung des Akustischen in der Malerei poppig etablieren. Im Werk von John Tremblay, geboren 1966 in Boston, ist das Oval omnipräsent, konzentrische Bullaugenringe und musterbildende Ellipsen sind wiederkehrende Motive und erscheinen teils wie durch Bewegung verzerrt. Tremblays Arbeit schafft dabei Beziehungen zwischen Farbe und Form sowie Kontraste zwischen positivem und negativem Raum. Formen werden in Reihen wiederholt und erzielen optische Effekte, die gleichzeitig Energie, Expansion und Bewegung innerhalb seiner Arbeit erzeugen. Der US-amerikanische Kritiker Bruce Hainley beschrieb diesen Tremblay-Effekt Ende der 1990er-Jahre in einer Kritik für das Kunstmagazin ›Frieze‹ besonders treffend: »Punkte und Schleifen, die

stürmische Ausdehnung eines Flugzeugmusters (in Miniatur), das mathematische Ideogramm für die Unendlichkeit - John Tremblays Gemälde suggerieren die meist übersehenen Muster, geschaffen von den groovigen Dingen der Welt.«⁴ Die Zwischen- und Umräume, mit denen diese gleichsam humorvoll-comichaften, designnahen und rhythmischen Arbeiten Tremblays spielen, verwandeln den umgebenden Ausstellungsraum dabei scheinbar mühelos in »air to party in«⁵.

Im Rhythmus von 858 Unterbrechungen - Horst Bartnig

Jenes Zusammenspiel aus Setzung und leerem Raum, aus Geste und Pause oder Strich und Unterbrechung, das sich in den Werken Tremblays als künstlerische Strategie der Rhythmisierung beobachten lässt, begegnet den Betrachtenden auch bei Horst Bartnig. Der betont detaillierte Werktitel bezeugt jene Gleichstellung von An- und Abwesenheit, verlagert diese vielleicht sogar zugunsten der Zwischenräume. *858 unterbrechungen, 859 striche in 430 graunancen bis schwarz* entstand im Jahr 1990 und setzt präzise gezogene, vertikal gesetzte Striche unter- und nebeneinander. Die hellen frei gelassenen Räume bewirken bei der Betrachtung ein Flimmern oder Schwingen, scheinen die einzelnen Linien in Bewegung zu versetzen und dynamisieren das Bild optisch. Die vermeintliche Strenge und kontrollierte Setzung der Malerei wird von den Leerräumen aus dem Kalkül herausgelöst und rhythmisiert, ein Effekt der Belebung

wie bei Tremblay und doch stilistisch auf ganz andere, gleichmäßig netz- bzw. rasterartige Weise stellt sich ein. Der Maler, Bühnenmaler, Grafiker, Computergrafiker und Plastiker Bartnig erzielt eine innere Spannung zwischen gezielter, ebenmäßig verteilter Geometrie und deren Wechselwirkung mit dem weißen Bildgrund. Vor den Augen der Betrachtenden scheinen in den Werken Bartnigs streng geometrische Einzel-elemente wie Partikel im Licht zu flirren. Das Bild *858 unterbrechungen, 859 striche in 430 graunancen bis schwarz* erzeugt in der Wahrnehmung die Vorstellung, sich auf der vertikalen Mittelachse zu verdichten, vielleicht sogar imaginär zu wölben. Zugleich kann man den energetischen Rhythmus der grafischen Bewegung über die Bildränder hinaus fortgesetzt denken. Tatsächlich überführt Bartnig seine akribischen Strich- und Quadratvariationen teils, wie beispielweise 2008 in der Stiftung für Konkrete Kunst, in raumgreifende Maßstäbe. Die Aspekte von Takt, Struktur, Notation und Variation setzen Vorstellungen serieller Musik frei. Rhythmus wurde und wird oftmals im Dualismus zu Takt definiert. Für Ludwig Klages beispielsweise war der Rhythmus eine Urerscheinung des Lebens, an der auch der Mensch teilnimmt, der Takt hingegen sei eine menschliche, eine mechanische Leistung, eine seelenlose Wiederholung⁶, wie er es in seinem zivilisations- und wissenschaftskritischen Hauptwerk ›Der Geist als Widersacher der Seele‹ (1929-1932) formulierte.⁷ Rhythmus wird häufig als intuitive und natürliche Organisationsform von Bewegungen oder Ereignissen aufgefasst, in diesem Sinne wird der Be-

griff gleichermaßen für Musik und Tanz, aber auch für die Abfolge, den ›Rhythmus der Jahreszeiten‹ oder die fortwährende Bewegung des Meeres angewendet. In der bildenden Kunst lässt sich der Begriff Rhythmus u. a. in Hinblick auf die Gruppierung von Bildelementen, auf die Anordnung und Verteilung von Hell- und Dunkel oder auch auf die Positionierung von Elementen im Ausstellungsraum beziehen.

Rhythmen der Veränderung - Fotografien von Andrew Tshabangu

In den gegenständlichen Bildwelten der Fotografie oder Videokunst finden sich Bestrebungen, das einzelne Bild oder Bildsequenzen zu rhythmisieren, in schwingende Bewegung und imaginären Klang zu versetzen. Der südafrikanische Fotograf Andrew Tshabangu, geboren 1966 in Soweto nahe Johannesburg, fotografiert seit den 1980er-Jahren alltägliche Szenen seines suburbanen Umfelds, darunter auch eine Vielzahl von Festen, Versammlungen und religiösen Feiern, die von Tanz und Musik begleitet sind. Durch Hell-Dunkel-Kontraste und/oder Unschärfe werden die Elemente seiner Aufnahmen rhythmisiert und dynamisiert. Die Themen von gesellschaftlichen und politischen Veränderungsprozessen, die sich in den Titeln wie *City in Transition* ankündigen, finden dabei ihre visuelle Entsprechung im optischen Schwingen und Vorüberziehen der in Unschärfe wiedergegebenen Figuren oder dem Vor- und Zurücktreten der dynamisierten Bildelemente. Stilistisch bleiben seine Fotografien den 1980er- und 1990er-Jahren verhaftet, sind weniger einer zeitgenössischen 2000er-Ästhetik verwandt, als dass sie den fotografischen Gestus der Dokumentarfotografie in Schwarzweiß zitieren und ihre Motive in einen historisch und kulturell nicht determinierten Raum zu überführen scheinen. Tanz und Musik als Formen gemeinsamen Erlebens sowie des physischen Ausdrucks und nonverbaler Kommunikation fotografierte Tshabangu in den hier ausstellten Arbeiten in Sibasa, Soweto und Brooklyn. Es sind Bilder in intensiven Hell-Dunkel-Kontrasten, die gemeinsamen Tanz in seiner Dynamik und Stimmung sozialen Zusammenhalts dokumentieren. Nach dem Abitur bewarb sich Tshabangu ursprünglich an der School of Dramatic Art der Wits University, um Performance zu

studieren. Obwohl er letztlich in der Fotografie seinen Weg entdecken sollte, die Geschichten zu erzählen, die ihn und sein Umfeld beschäftigten, ist jener frühe Impuls insofern interessant, als das sich darin sein genuines Interesse am Körper, dessen Bewegungen als globaler Ausdrucksweise und Tanz als gemeinschaftlicher Kommunikationsform manifestiert, das auch seine Fotografien auszeichnet. Auch die Fotografien Tshabangus aktivieren den Zwischenraum, laden ihn als potenziellen Bewegungs- und Klangraum auf, der die Möglichkeit der Veränderung suggeriert und, um nochmals Bruce Hainleys zu zitieren, diesen in »air to party in«⁸ im unmittelbaren wie übertragenen Sinne zu überführen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei*, München 1912, S. 31.
- 2 Ebd., S. 37.
- 3 Ebd.
- 4 Hainley, Bruce: »John Tremblay«, in: *Frieze*, Issue 42, September-Oktober 1998, URL: <https://frieze.com/article/john-tremblay?language=en> (01. Mai 2019)
- 5 Ebd.
- 6 Vgl. Berner, Esther: »Takt vs. Rhythmus: Die Erziehung des Körpers zwischen Technisierung und Technikkritik«, in: *Body Politics* 6 (2018), Heft 9, S. 123-146, hier: S. 137.
- 7 Vgl. Klages, Ludwig: *Der Geist als Widersacher der Seele (1929-1932)*, Bonn 1972.
- 8 Hainley, Bruce: »John Tremblay«, in: *Frieze*, Issue 42, September-Oktober 1998.

– Andrew Tshabangu, *Middle Passage*, Brooklyn, NY, 1999



– Andrew Tshabangu, *Middle Passage*, Prospect Park, Brooklyn, NY, 1999



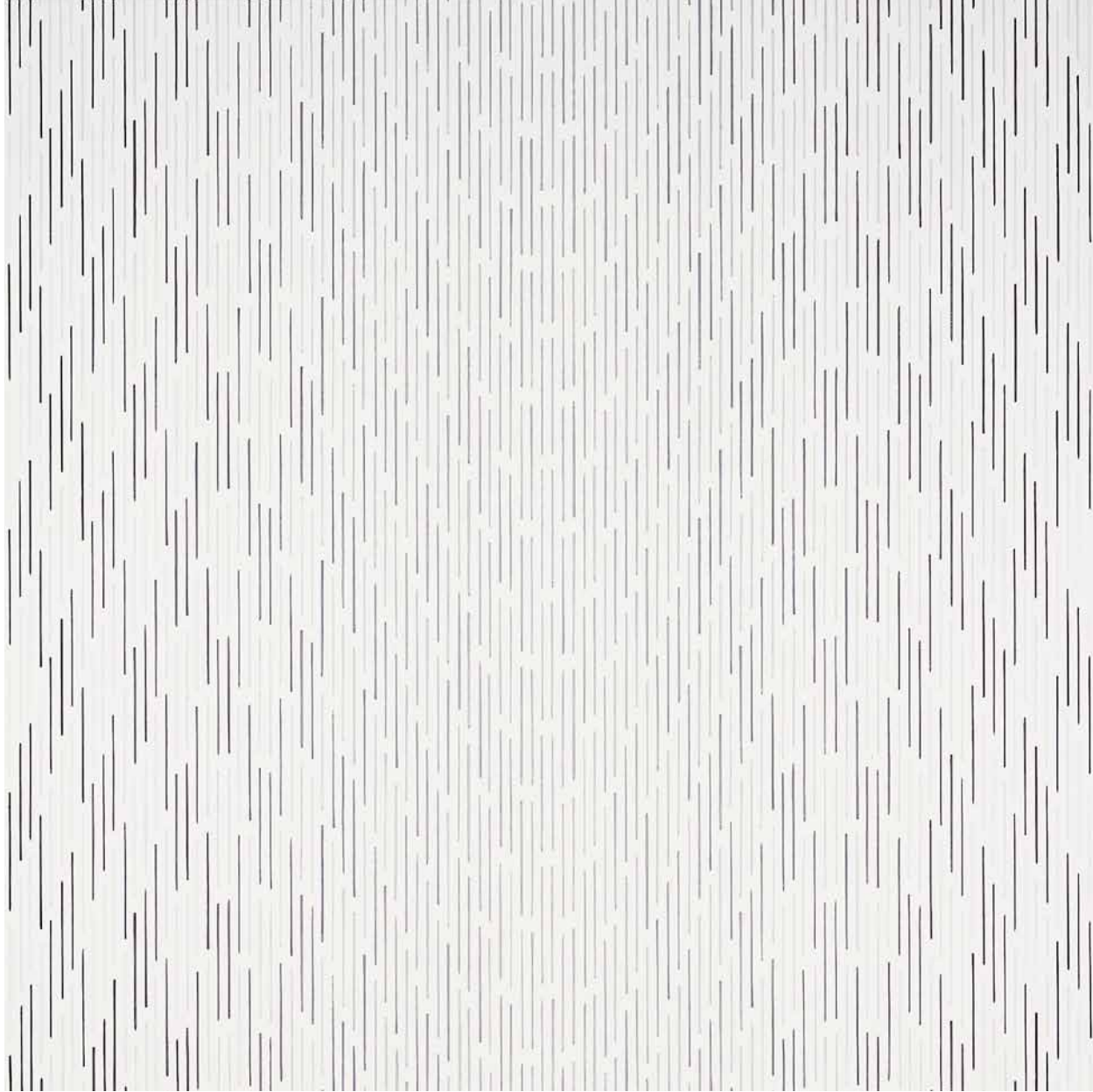
– Andrew Tshabangu, *Zion Christian Church, Dancers*, Soweto, 2002



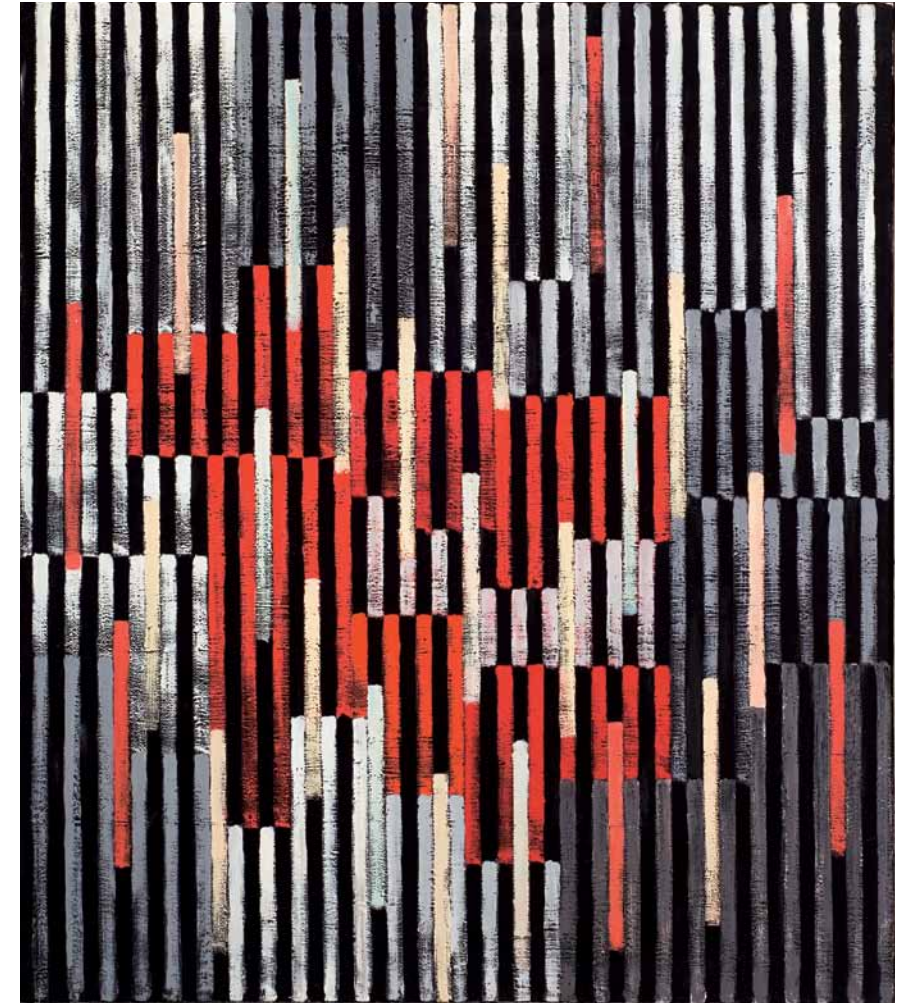
– Andrew Tshabangu, *Domba Dance*, Sibasa, Venda, 2002



_ Horst Bartnig, 858 unterbrechungen, 859 striche
in 430 graunancen bis schwarz, 1990



_ Adolf Fleischmann, # 115, 1995

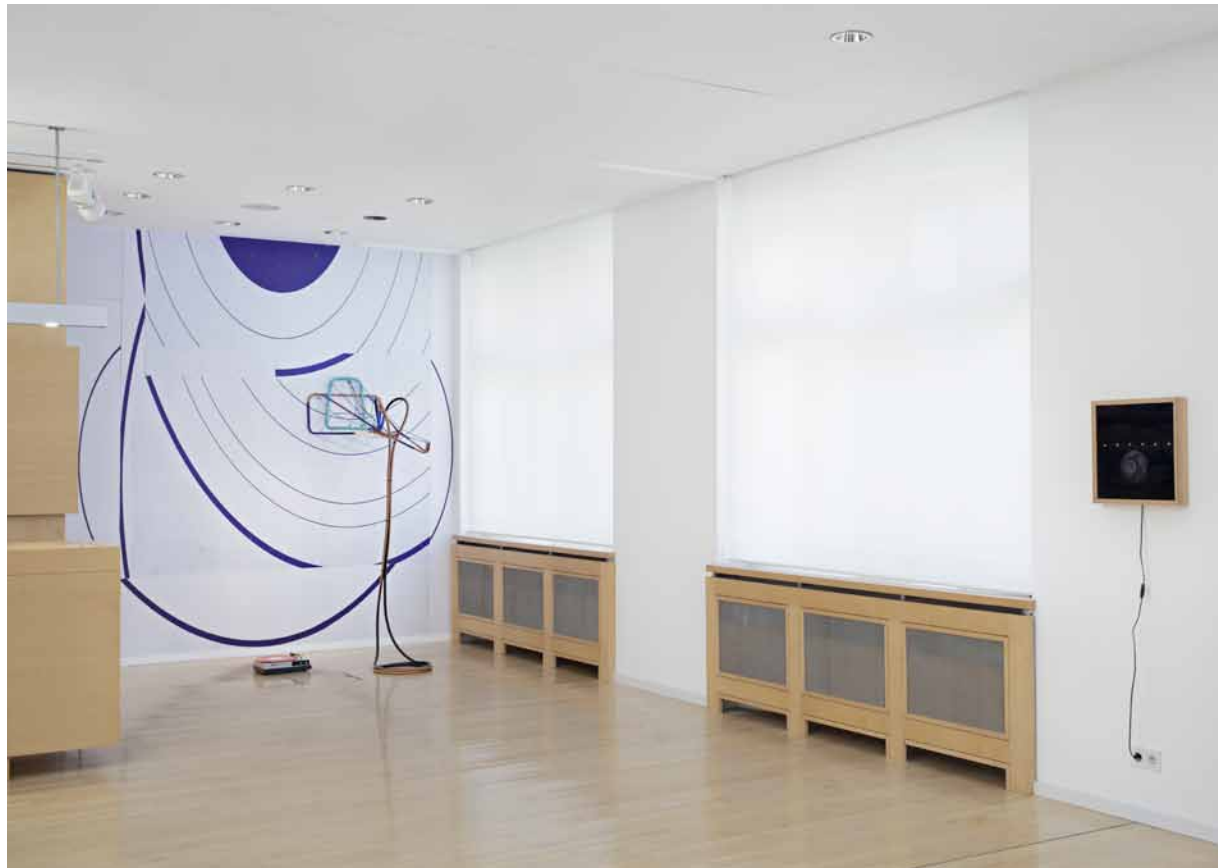


Ausstellungsansichten

Sound on the 4th Floor, Daimler Contemporary Berlin 2019

_ Sot4thF, Daimler Contemporary Berlin 2019:
Hartmut Landauer, Walter Giers

_ Sot4thF, Daimler Contemporary Berlin 2019:
Robert Longo, Josef Albers, Jean Arp



Sot4thF, Daimler Contemporary Berlin 2019: Martin Boyce, Rune Mields, Camille Graeser, John M Armleder, K.R.H. Sonderborg



_ Sot4thF, Daimler Contemporary Berlin 2019:
Hartmut Landauer, Brian O'Doherty (Aspen Box), Xavier Veilhan



_ Sot4thF, Daimler Contemporary Berlin 2019:
Rune Mields, Gregor Hildebrandt, Günter Fruhtrunk

_ Sot4thF, Daimler Contemporary Berlin 2019:
Martin Boyce, Rune Mields, Gregor Hildebrandt, Camille Graeser

_ Sot4thF, Daimler Contemporary Berlin 2019:
Gregor Hildebrandt, Horst Bartnig, Günter Fruhtrunk



_ Sot4thF, Daimler Contemporary Berlin 2019:
Ugo Rondinone, Horst Bartnig, Mike Zahn



_ Sot4thF, Daimler Contemporary Berlin 2019:
Park Chan-Kyong, Lerato Shadie

_ Sot4thF, Daimler Contemporary Berlin 2019:
Mike Zahn, Verena Loewensberg, John Tremblay, Ugo Rondinone

_ Sot4thF, Daimler Contemporary Berlin 2019:
Park Chan-Kyong, Lerato Shadie



Werkliste

JOSEF ALBERS
1888 Bottrop, D - 1976 New Haven, CT, USA

Study for Homage to the Square: Opalescent, 1965
Öl auf Hartfaserplatte
81 × 81 cm

Homage to the Square: Between 2 Scarlets, 1962
Öl auf Masonit, 101 × 101 cm
Beide erworben 1985

JOHN M ARMLEDER
1948 in Genf, CH - lebt in Genf, CH

Ohne Titel, 1986
Öl auf Leinwand, 92 × 61 cm

Ohne Titel, 1985
Öl auf Leinwand, 61 × 50 cm
Beide erworben 2001

HANS/JEAN ARP
1886 Straßburg, F - 1966 Basel, CH

Chapeau-Nombriil [Nabelhut], 1924
Öl auf Holz
58 × 45 cm, Ed. 1/2
Erworben 1986

HORST BARTNIG
1936 in Militsch, Schlesien, D - lebt in Berlin, D

858 unterbrechungen,
859 striche in 430 graunuanen bis schwarz, 1990
Acryl auf Leinwand
200 × 200 cm
Erworben 2006

MARTIN BOYCE
1967 in Hamilton, GB - lebt in Glasgow, GB

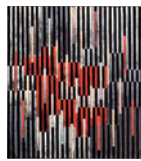
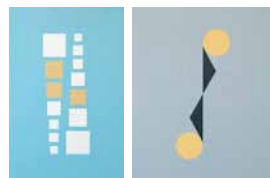
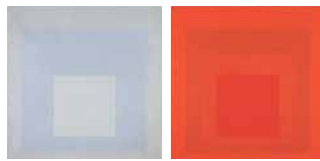
Telephone Booth Conversations (III), 2006
Pulverbeschichtetes Aluminium,
Acryl- und Sprayfarbe,
Leuchtstoffröhren
209 × 113,5 × 115,5 cm
Erworben 2012

PARK CHAN-KYONG
1965 in Seoul, ROK - lebt in Seoul, ROK

Flying, 2005
Video, 13 min, Dimensionen
variable, Ed. 2/3 + 2 AP
Erworben 2018

KATJA DAVAR
1968 in London, GB - lebt in London, GB und Köln, D

Tübinger, 2002
Videoanimation
2:31 min, Ed. 1/3
Erworben 2009



ADOLF FLEISCHMANN
1892 Esslingen, D - 1968 Stuttgart, D

115, 1959
Öl auf Leinwand, 122 × 107 cm
Erworben 2013

SYLVIE FLEURY
1961 in Genf, CH - lebt in Genf, CH

Twinkle, 1992
Video auf DVD, 30 min
Unlimitierte Auflage

Car Wash, 1995
Video auf DVD, 56 min
Unlimitierte Auflage
Beide erworben 2003

GÜNTER FRUHTRUNK
1923 - 1982 München, D

epitaph für arp, 1972
Acryl, Öl auf Leinwand
195 × 194 cm
Erworben 1991

WALTER GIERS
1937 Mannweiler, D - 2016 Schwäbisch Gmünd, D

Nachtzug (aus der Multiple-Serie
»Poesie des Zufalls«), 2004
Holz, Elektronik, Acrylglas
44 × 44 × 6 cm
Ed. 3/25, sign. und numm.
Erworben 2005

CAMILLE GRAESER
1892 Carouge, CH - 1980 Wald, CH

Korrelative Konkretion, 1952
Öl auf Leinwand
39 × 79 cm
Erworben 1987

Harmonikale Konstruktion, 1947/51
Öl, Tempera auf Leinwand
40 × 75 cm
Erworben 1983

GUAN XIAO
1983 in Chongqing, CHN - lebt in Peking, CHN

Action, 2014
HD Videos, 3-Kanal
10 min, Ed. 4/5 + 1 AP
Erworben 2015

GREGOR HILDEBRANDT
1974 in Bad Homburg, D - lebt in Berlin, D

Non perderti per niente al mondo
(*Paolo Conte*), 2019
Audiokassettenband, Beginn und
Ende von Audiokassetten auf
Leinwand, Acryl auf Leinwand,
Info-Song: Via con me, Paolo Conte
127 × 127 cm
Erworben 2019

BERNHARD HÖKE
1939 in Braunschweig, D - lebt in Offenbach, D

Kurzfilm, 1967
Collage in Großbildhülle
30 × 42 cm, Ed. XII/XX

Kurzfilm, 1967
Collage in Großbildhülle
30 × 42 cm, Ed. 125/150
Beide erworben 2017

MARKUS HUEMER
1968 in Linz, A - lebt in Berlin, D

Seit 1194 Tagen ohne Zungenkuß.
Davor 1721. Seit 314 Tagen ohne
Date. Davor 945. Seit 19 Tagen
ohne erotischen Blickkontakt., 2005
Acryl auf Leinwand, DVD
Erworben 2005

TAKEHITO KOGANEZAWA
1974 in Tokio, J - lebt in Hiroshima, J

On the way to the peak of normal
(with Carsten Nicolai),
shuffled playback, 2000
DVD, 99 Tracks à 15 Sekunden,
1 Audio, Ed. 2/5 + 2
Erworben 2004

ALICJA KWADE
1979 in Kattowitz, PL - lebt in Berlin, D

Gegen den Lauf, 2014
Gefundene Uhr, Lichtsensor,
Mikroprozessor, Unikat
Erworben 2014

HARTMUT LANDAUER
1966 in Gemmrigheim, D - lebt in Stuttgart, D

amaru, 2016
Chromstahl, Blech, Aluminium,
Plastik, Gummi
220 × 62 × 175 cm
Erworben 2017

VERENA LOEWENBERG
1912 - 1986 Zürich, CH

Ohne Titel, 1970/71
Öl auf Leinwand
105 × 105 cm
Erworben 1996

ROBERT LONGO
1953 in New York City, NY, USA - lebt in New York City, NY, USA

Untitled (engine), 1995
Kohle, Grafit auf Papier auf
Masonite
152,5 × 152,5 × 0,5 cm
Erworben 1998



MA QISHUA
1982 in Peking, CHN - lebt in Peking, CHN

All My Sharpness Comes From Your Hardness, 2011
Einkanal-HD-Video
25:29 min, Ed. 5/6
Erworben 2014

RUNE MIELDS
1935 in Münster, D - lebt in Köln, D

»Welt ich bleibe nicht mehr hier«
(Bachkantate Nr. 82), 1991
Acryl auf Leinwand
200 × 100 cm
Erworben 2018

KIRSTEN MOSHER
1963 in La Jolla, CA, USA - lebt in New York City, NY, USA

Carmen 2, 1996
Video, 3:19 min, Ed. unlim.

Carmen 1, 1994
Video, 5:57 min, Ed. unlim.
Beide erworben 2001

BRIAN O'DOHERTY
1928 im County Roscommon, IRL - lebt in New York City, NY, USA

Aspen Magazine in a Box [für Stéphane Mallarmé] [alias: The Minimalism Issue], No. 5 + 6 (Herbst - Winter 1967) New York, NY, Roaring Fork Press, 1967
Offset, Ed. unlim., Box 21,5 × 21,5 × 5,5 cm, 28 num. Elemente, hrsg. und gestaltet von Brian O'Doherty, künstlerische Mitarbeit von David Dalton und Lynn Letterman.

Beiträge von Susan Sontag, George Kubler, Roland Barthes, Samuel Beckett, William Burroughs, Alain Robbe-Grillet, John Cage, Max Neuhaus, Morton Feldman, Tony Smith, Hans Richter, László Moholy-Nagy, Robert Morris, Stan VanDerBeek, Robert Rauschenberg, Marcel Duchamp, Richard Huelsenbeck, Naum Gabo, Norton Pevsner, Douglas MacAgy, Merce Cunningham, Michael Benedikt, Dan Graham, Sol LeWitt, Mel Bochner und Brian O'Doherty.
Erworben 2012

PETER ROEHR
1944 Lauenburg, Pommern, D - 1968 Frankfurt am Main, D

Tonmontagen I + II, 1966/2002
60 min, 26 Tracks, Originalaufnahmen von 1966

Ohne Titel (GR-8), 1963
Hektografie
22,2 × 20,9 cm, Ed. 25/30
Erworben 2006

UGO RONDINONE

1964 in Brunnen, CH - lebt in New York,
NY, USA

Nr. 214 VIERUNDZWANZIGSTER-
JULIZWEITAUSENDUNDNULL, 2000
Acryl auf Leinwand
Ø 220 cm
Erworben 2001

**LERATO SHADI**

1979 in Mafikeng, ZA - lebt in Berlin, D

Mmitlwa, 2010
Einkanal-Digital Video, DVD
25:21 min, Dimensionen variabel



Hema (or six hours of outbreak
captured in 792 balloons), 2007
Einkanal-Video-Projektion, DVD
5:26 min, Dimensionen variable
Beide erworben 2011

**ROMAN SIGNER**

1938 in Appenzell, CH - lebt in
St. Gallen, CH

Bett, 5. Dezember 1996, 1997
DVD, 4:15 min, Ed. 4/10
Erworben 2001

**K. R. H. SONDERBORG**

1923 Sonderburg, DK - 2008 Hamburg, D

Ohne Titel (2.1.62), 1962
Schwarze Tusche auf Papier
55,2 x 75,5 cm
Erworben 1986

**ANTON STANKOWSKI**

1906 Gelsenkirchen, D - 1998 Esslingen, D

Egozenter, 1952
Öl auf Hartfaserplatte
84 x 59 cm
Erworben 1981

**JOHN TREMBLAY**

1966 in Boston, MA, USA - lebt in New
York City, NY, USA

Infinity Trial, 2003
Acryl auf Leinwand
16 Teile, 67 x 233 x 5 cm
Erworben 2004

**ROSEMARIE TROCKEL**

1952 in Schwerte, D - lebt in Köln, D

Revox, 2003
Heliogravüre
60 x 80 cm, Ed. 31/111
Erworben 2003

**ANDREW TSHABANGU**

1966 in Soweto, ZA - lebt in Soweto, ZA

Middle Passage, Prospect Park,
Brooklyn, NY, 1999
40,5 x 50,5 cm, Ed. 1/2 + 1 AP



Middle Passage, Brooklyn, NY, 1999
50,5 x 40,5 cm, Ed. 1/2 + 1 AP



Domba Dance, Sibasa, Venda, 2002
40,5 x 50,5 cm, Ed. 1/10 + 1 AP

Zion Christian Church, Dancers,
Soweto, 2002
40,5 x 50,5 cm, Ed. 3/25 + 1 AP

Inkjet-Prints
Alle erworben 2006

TIMM ULRICHS

1940 in Berlin, D - lebt in Berlin und
Hannover, D

gelb-grün-blau, 1966
Siebdruck auf Ingres-Papier
Aus der Kunstmappe »ordo«
50 x 42 cm, Ed. 4/150
Erworben 2007

**XAVIER VEILHAN**

1963 in Lyon, F - lebt in Paris, F

Instrument n°4, 2018
Buchensperrholz, Okoumé
Sperrholz, Tanne, mechanische
Elemente, Stahl
255 x 60 x 20 cm
Erworben 2019

**XU ZHEN PRODUCED BY**

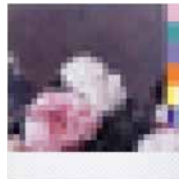
MADELN COMPANY
1977 in Shanghai, CHN - lebt in Shanghai,
CHN

Physique of Consciousness, 2011
Ein-Kanal-Video, 52:30 min
Ed. 4/10, Poster: 100 x 150 cm
Erworben 2015

**MICHAEL ZAHN**

1963 in Cleveland, OH, USA - lebt in New
York City, NY, USA

Power, Corruption, and Lies
(Version), 2009
Acryl auf Leinwand
152,4 x 153 x 3,8 cm
Erworben 2010

**HEIMO ZOBERNIG**

1958 in Mauthen, A - lebt in Wien, A

Nr. 1, 1989
Video, Farbe, Ton, 6 min
Erworben 2006



IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

›Sound on the 4th floor‹

Compiled and arranged by Gerwald Rockenschaub

Daimler Contemporary Berlin
7. Juli 2019 - 2. Februar 2020

Kuratorin

Renate Wiehager

Assistenz

Kathrin Hatesaul, Nadine Isabelle Henrich, Sarah Maske

Herausgeberin

Renate Wiehager
für Daimler AG

Redaktion und Lektorat

Nadine Isabelle Henrich, Friederike Horstmann, Sarah Maske,
Renate Wiehager

Ausstellungskoordination

Kathrin Hatesaul, Nadine Isabelle Henrich, Sarah Maske, Maria Radke

Kataloggestaltung

hackenschuh communication design, Stuttgart

Druck

Bechtel Druck GmbH+Co.KG
73061 Ebersbach

© VG Bildkunst, Bonn 2019: Josef Albers, Hans/Jean Arp, Katja Davar, Günter Fruhtrunk, Camille Graeser, Markus Huemer, Johannes Itten, Hartmut Landauer, Robert Longo, Rune Mielsds, Peter Roehr, K.R.H. Sonderborg, Jean Tinguely, Rosemarie Trockel, Timm Ulrichs, Xavier Veilhan, Heimo Zobernig

© 2019 der abgebildeten Werke von:

Josef Albers, John M Armleder, Hans/Jean Arp, Horst Bartnig, Martin Boyce, Park Chan-kyong, Katja Davar, Ulrike Flaig, Adolf Fleischmann, Sylvie Fleury, Günter Fruhtrunk, Walter Giers, Camille Graeser, Guan Xiao, Gregor Hildebrandt, Bernhard Höke, Markus Huemer, Takehito Koganezawa, Alicja Kwade, Hartmut Landauer, Verena Loewensberg, Robert Longo, Ma Qiusha, Rune Mielsds, Kirsten Mosher, Brian O'Doherty, Peter Roehr, Ugo Rondinone, Lerato Shadi, Roman Signer, K.R.H. Sonderborg, Anton Stankowski, John Tremblay, Rosemarie Trockel, Andrew Tshabangu, Timm Ulrichs, Xavier Veilhan / ADAGP (Paris), Xu Zhen
produced by Madeln Company, Michael Zahn, Heimo Zobernig.

© 2019 Daimler AG, die Autorinnen und Fotografen

Fotos

Jürgen Altmann, Stuttgart: S. 4, 26, 78. Jon Amstuz, New York: S. 5, 31, 80. Diane Arques, Paris: S. 5, 60, 80. Andreas Freytag, Stuttgart: S. 4-5, 8-9, 11-13, 16, 24-25, 29, 32, 46, 78, 79. Hans-Georg Gaul, Berlin: S. 4, 18, 49, 51-54, 56, 70-77, 78-80. Silke Helmerdig, Berlin: S. 4, 68, 78. Frank Kleinbach, Stuttgart: S. 14-15. Roman März, Berlin: S. 4, 23, 43 u.l., 78. Winfried Mateyka, Berlin: S. 5, 62-63, 80. Vincent Mosch, Berlin: S. 5, 80. Wolfgang Neeb, Hamburg: S. 19. Georg Rehsteiner, Lausanne: S. 4, 14 o.l. + u.l., 78. Uwe Seyl, Stuttgart: S. 4-5, 10, 19-20, 26, 35, 43 o.r. + m.r., 48, 69, 78-80. Bernhard Strauss, Freiburg: S. 15. Jens Ziehe, Berlin: S. 17.

Coverdesign: Gerwald Rockenschaub 2019

© Gerwald Rockenschaub, Berlin

Besonderer Dank an
Gerwald Rockenschaub

Sollte es trotz intensiver Recherche nicht gelungen sein, alle weiteren Rechteinhaber zu finden, so werden berechnete Ansprüche im Rahmen der üblichen Lizenzgebühren vergütet.

Printed in Germany



DAIMLER